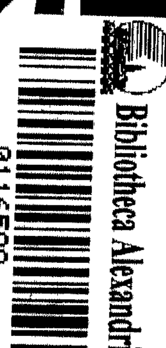
د. عبده عبّود

الرواية الألمانيّة الحديثة

دراسة استقباليّة مقارنة





دراسات نقديّة عربيّة

٨

الاشراف الفني : زهير الحمو

الرواية الألمانية الحديثة

دراسة استقبالية مقارنة

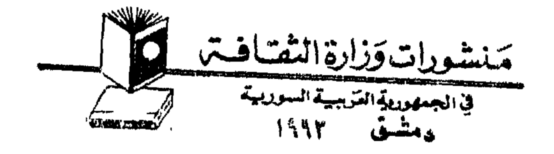
دراسات نقدية عربية

« ٨ »

د. عبده عبّود

الرواية الألمانيّة الحديثة

دراسة استقباليّة مقارنة



منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٢

الروايـة الألمانيـة الحديثـة : دراسـة استقبالية مقارنـة / عبـده عبـود .
ـ دمشـق : وزارة الثقافـة ، ١٩٩٣ ، ـ ٢٧١ ص ؛ ٢٤ سـم . ـ(دراسـات نقديـة عربية ؛ ٨) .

١ ـ ٨٠٩ ع ب و ر ٢ ـ العنـوان ٣ ـ عبـود
٤ ـ السلسـلة مكتبـة الاسـد

الايـداع القانـوني : ع ـ ١٩٩٣/٢/١٢١

إهـــداء

إلى كلّ اولئك الذين تتخطّى الأعمال الأدبيّة بفضل جهودهم المضنية حدودها اللغويّة والحضاريّة ، لتجد طريقها إلى « الأدب العالميّ » :
إلى المترجمين الأدبيين وعلماء الأدب المقارن أهدي هذه الدراسة وأقدم شكري العميق . .

لكلّ الذين ساعدوني على إنجاز هذه الدراسة، سواء من خلال ملاحظاتهم القيّمة حول منهجها ومقولاتها ، أم عبر تقديم العون في جمع المادّة الإستقباليّة المستخدمة . وهم كثيرون ، أخصّ بالذكر منهم الصديقين : الدكتور بسّام طيبي ، الباحث والمفكّر العربيّ المعروف باسهاماته العلميّة الهامّة ؛ والأستاذ (نوربرت ألتنهوفر) ، أستاذ الأدب الألمانيّ الحديث في جامعة (يوهان ف . غوته) بمدينة فرانكفورت / م . كما أشكر زوجتي فريزه التجار ، على ما أبدته أثناء اشتغالي بهذه الدراسة من صبر وتفهّم .

ع . ع .



توطئة

لا أظنّ أنّ هنالك من يجادل أو يشكّ في أهميّة وضرورة دراسة إستقبال الآداب الأجنبيّة في الوطن العربيّ ، وذلك لما لتلك الظاهرة من أثر على تطور أدبنا العربي وحياتنا الثقافية عموماً . ولكن إذا كانت هذه مسألة متفقاً عليها ، فإنّ هنالك مسألة أخرى مرتبطة بها ، كانت وما زالت موضع كثير من الخلاف والنقاش ، ألا وهي كيف ندرس إستقبال الآداب الأجنبيّة ؟ هل ندرسه باعتباره تأثيراً أو مؤثرات أجنبيّة في أدبنا القوميّ، كما فعل بعض الباحثين الذين تصدّوا لهذا الموضوع ، أم ندرسه اعتماداً على مفهوم جديد شامل للاستقبال الأدبيّ ، تمثّل الترجمة الأدبيّة والتقديم النقدي التفسيري والتلقيّ المنتج عناصره الأساسية ؟ هل ندرسه بطريقة وصفيّة أم بطريقة نقديّة ؟ وعلى أيّ أساس نمارس النقد ؟

في هذه الدراسة لا نستقصي مجمل إستقبال الآداب الأجنبيّة في العالم العربيّ . فهذه المهمّة العلميّة ، على جلالها ، تفوق بكثير إمكانات وطاقات باحث واحد ، وتتجاوز حدود البحث الواحد . ما نقوم به هو دراسة تلقيّ أحد تلك الآداب الأجنبيّة ، وهو الأدب الألمانيّ ، الذي لم يحظ حتّى اليوم سوى بنذر يسير من إهتمام الباحثين . ولإعتبارات منهجيّه نشرحها في « المقدمة » ، فإننا ندرس استقبال الأدب الألمانيّ انطلاقاً من مثال الرواية الألمانيّة ، فنستقصي

تلقيّ أعمال أبرز ممثّليها : « هانيريش مانّ » ، « توماس مانّ » ، «هرمان هيسّه » و « فرانتس كافكا » ، وذلك بعد أن نقدّم لمحة تاريخية عن مجمل استقبال الأدب الألمانيّ عربياً .

نأمل أن نتمكن عبر هذه الدراسة من تقديم نموذج تطبيقيّ لتلك الدراسات الإستقبالية النقديّة ، التي يجدر بالباحثين العرب أن يجروها على استقبال كلّ الآداب الأجنبيّة التي يتفاعل معها المجتمع العربيّ الحديث ، وذلك بغية المساهمة في تعميق فهمنا لجانب هامّ من جوانب واقعنا الأدبيّ والثقافيّ . ونحن على وعي تامّ لأنّ محاولتنا هذه بعيدة عن الكمال ، هذا إن جاز أصلاً الحديث عن الكمال في مجال العلوم الإنسانيّة ، ونفهم عملنا كمساهمة نرجوا لها أن تستثير مساهمات أخرى وتثير تساؤلات جديدة ، على طريق ترسيخ « خطاب » علميّ وفكريّ نقديّ ، قائم على تبادل الحجج بطريقة عقلانيّة بعيداً عن التسلّط والإرهاب والإنفعاليّة . فهذا الخطاب هو ، في رأينا ، وحده الكفيل بألا نقع فريسة سهلة « للشيطان » ، وأن نصمد في نضالنا لصيانة هويتنا الثقافية القوميّة المنفتحة على كلّ ما هو تقدّميّ وتحرري فعلاً في الثقافات الأجنبيّة . (يقول مفيستو للتلميذ في الجزء الأول من درامًا « فاوست» : ما أن تحتقر العقل والعلم ، أسمى قوّة يمتلكها الإنسان ، حتى استحوز عليك من كلّ بدّ) .

وما دمنا ننطلق في هذه الدراسة من طريقة نقدية ، فمن الطبيعي أن يطال نقدنا ترجمات معيّنة وكتابات معيّنة . ولكن يهمّنا التأكيد أنّ النقد الموجّه إلى هذا المترجم أو ذاك وهذا المؤلف أو ذاك ، غير موجّه ضد أشخاصهم ، ولا يهدف إلى النيل من إنجازهم الثقافيّ ،

بل يرمي إلى كشف مواضع الضعف والخطأ بغرض التصحيح لا بغية التجريح ؛ وانطلاقاً من شعور بالمسؤولية تجاه ثقافتنا القوميّة ، التي تتحول الأعمال الأدبيّة الأجنبيّة بعد ترجمتها إلى جزء منها . لهذا نأمل أن يُستقبَل النقد برحابة الصدر والموضوعية اللتين يجدر بالمثقف الحقيقي أن يتّصف بهما ، لا أن يُفهم هذا النقد كخدش لنرجسيّة متطرّفة ، طالما أعاقت تقدّمنا الثقافي ،وألحقت بمجتمعنا أفدح الأضرار. ولنتذكر القول المأثور : « رحم الله امرأً أهدى إليّ عيوب نفسي ! »

دير عطيّه أوائل ١٩٨٦ م .

د . عبده عبّود

* * *



مقدّمة

منذ أواسط القرن التاسع عشر تتفاعل الثقافة العربيّة بشدّة مع الآداب الأوروبيّة وتتأثّر بها من خلال الترجمة والنقد الأدبيّ والتلقي المنتج الخلاّق . وقد كان لهذا التفاعل نتائجه الكبيرة على الأدب العربي ، بعضها إيجابي والبعض الآخر سلبيّ . فمن أهمّ النتائج الإيجابيّة ظهور أجناس أدبيّة لم يعرفها الأدب العربي قبل أن يتفاعل بطريقة خلاّقة مع الآداب الأوروبيّة ، مثل الدراما والرواية والشعر الحرّ . أما النتائج السلبيّة فتتمثل بالدرجة الأولى في حقيقة أنّ الآداب الأجنبيّة أصبحت تنافس الأدب المحلّي على جمهور القرّاء ، مشكّلة بذلك تحدّياً حقيقياً له . وإذا ما أخذنا بعين الإعتبار أنّ الآداب الأوروبيّة تمثّل جزءاً من الثقافة الأوروبيّة ككلّ ، وهي الثقافة المسيطرة المتغلغة في عصرنا ، فإنّ تلقّي هذه الآداب في الوطن العربيّ يحمل في طياته إحتمالات ومخاطر التغلغل الثقافي الأوروبي ، بكلّ ما يعنيه ذلك بالنسبة للمجتمع العربي من غربة ثقافية . إنّها جدليّة التناقضات « عبر-الثقافيّة » القائمة في المجتمع الدولي الحديث بين الثقافات المتغلغلة ، وفي المقدمة منها الثقافة الأوروبيّة التي هي ثقافة عصر العلم والتقنية ، وبين الثقافات المتغلغَل فيها ، وهي ثقافات مجتمعات العالم الثالث ، ومن بينها الثقافة العربية (١) .

والأدب الألماني هو أحد الآداب الأوروبيّة التي تتفاعل معها

الثقافة العربيّة منذ مطلع هذا القرن . إلاّ إن هذا التفاعل لم يحظ حتى اليوم بما يستحقّه من اهتمام النقاد والباحثين ، سواء في الوطن العربي أم في الأقطار الناطقة بالألمانية .فبينما يعثر المرء على عدد جيد من الأبحاث والدراسات حول تلقيّ آداب أوروبيّة أخرى في العالم العربي ، فإنّ الدراسات التي تدور حول تلقي الأدب الألماني عربياً مازالت قليلة جدّاً ، وما زال الإهمال يكتنف هذا الحقل من حقول البحث الأدبي المقارن.ويبدأ هذا التقصير بمسألة الحصر البيبليوغرافي ، حيث لا توجد حتى اليوم بيبليوغرافيا مستقلة للعلاقات الأدبيّة العربيّة ــ الألمانيّة . أما تلك البيبليوغرافيا التي وضعها الناقد والمترجم المصري مصطفى ماهر وزميله الألماني « فولفغانغ أوله » فتقدم للدارس مساعدة قيّمة ، نظراً لما تحويه من إشارات إلى الترجمات الأدبية من الألمانية إلى العربيّة ، إلاّ أنها بيبليوغرافيا غير متخصصة ، يجد فيها المرء إشارات إلى ترجمات أدبيّة جنباً إلى جنب مع إشارات إلى ترجمات في مجالات العلوم الطبيعيّة والإنسانية وسواها . ولأسباب عمليّة معروفة للجميع ، لم يتمكنّ المؤلفان من حصر جزء كبير من المواد المنشورة خارج مصر (٢) . وبصرف النظر عن مسألة الحصر البيبلوغرافي يلاحظ المرء أنه لم تُقدّم حتى اليوم أية أبحاث تستحق الذكر حول مشكلات الترجمة الأدبيّة من الألمانيّة إلى العربيّة ، سواء في جوانبها التاريخيّة والسوسيولوجيّة ، أم فيما يتعلق بجوانبها اللغوية والأسلوبيّة والبويتولوجيّة . بل إن الدراسات اللغويّة والأسلوبيّة المقارنة في مجال اللغتين العربيّة والألمانية لم تزل في مرحلة البداية (٣) .

عموماً يمكن ردّ ذلك التقصير في دراسة تلقي الأدب الألماني عربياً

إلى الحواجز اللغوية والثقافيّة الكبيرة القائمة بين ألمانيا والوطن العربي . فقلّ أن نجد بين دارسي الأدب الألماني من الألمان من يختار اللغة العربية وآدابها كفرع إضافيّ ، أو من يتعلّم اللغة العربية كلغة أجنبيّة ، مفضّلين على ذلك دراسة أحد الآداب وإحدى اللغات الأوروبيّة . ومن الواضح أنّ هذا مظهر من مظاهر تمركز الإهتمام حول أوروبا (اويروتسنتر يسموس) وإغفال ثقافات المجتمعات غير الأوروبيّة ، ولاسيما العالم ـ ثالثيّة منها . وهذه ظاهرة تطالعنا حتّى في تلك المجالات التي يُفترض أن تكون خالية منها ، مثل علم الأدب المقارن ، الذي ينطلق من موقع أمميّ أو « ما فوق قوميّ » (٤) . ولكن لحسن الحظّ فإنّ الإهتمام بالعالم الثالث قد تنامى في العقدين الأخيرين بشكل ملحوظ ، وتنامى معه الإهتمام بدراسة تلقيّ الأدب الألماني في هذا الجزء من المجتمع الدولي . ومن الدلائل التي تشير إلى ذلك بوضوح ندوتان علميّتان ، نُظمّت أولاهما في جمهورية ألمانيا الإتحادية ونُظمّت، الثانية في جمهورية ألمانيا الديمقراطيّة سابقاً . كان موضوع الندوة الأولى،التي انعقدت في تشرين الثاني من عام ١٩٧٥ م : « تلقّي الأدب الألمانيّ في الخارج » ، وقد دُعي إلى تلك الندوة عدد من دارسي الأدب الألماني الذين ينتمون إلى بلدان العالم الثالث ، ومن بينهم الناقد والمترجم العربيّ المصري عبد الغفار مكاوي . وقد أُلقيت في الندوة بحوث متعددة حول تلقيّ الأدب الألماني في أقطار مثل تركيا ومصر والبرازيل وكوريا (٥) . أمّا الندوة الثانية التي انعقدت في شباط من عام ١٩٨٠ م بدعوة من « مركز بريشت العالمي في برلين » فقد كان موضوعها : « بريشت في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينيّة » . ومن بين الذين شاركوا في هذه الندوة

نقاد مسرحيون ومترجمون من العالم العربي، مثل نبيل حفار وليس عماري وعوني كرومي . ومع أنّ المداخلات والأبحاث التي ألقيت في تلك الندوة تدور بالدرجة الأولى حول تلقي « بريشت » ، فإنّ المرء يستطيع أن يستخلص منها بعض الإستنتاجات حول تلقي الأدب الألماني عموماً (٦) .

أخذ هذا التوجه الجديد يعطي ثماره على صعيد الأبحاث ، حيث صدرت في الأعوام الأخيرة عدّة دراسات تتناول بعض جوانب تلقي الأدب الألماني في المنطقة العربيّة. ومع أنّ عدد هذه الدراسات مازال محدوداً ، فإنه يقدّم الدليل على تزايد الإهتمام بدراسة العلاقات الأدبيّة بين ألمانيا والوطن العربي . من هذه الدراسات ذلك البحث القصير الذي ألقاه عبد الغفار مكاوي أمام ندوة « تلقي الأدب الألماني في الخارج » حول تلقي مسرحية « فاوست » للأديب الكلاسيكي الألماني « غوته » في مصر . فقد قدمّ مكاوي لمحة عن ترجمة أعمال « غوته» إلى العربية، وعن أهمّ ما كُتب بالعربية حول هذا الأديب ، كما تطرّق إلى استقبال « فاوست » بصورة إبداعيّة خلاّقة من قبل كتاب مصريين معاصرين، مثل محمد فريد أبو حديد وتوفيق الحكيم وأحمد علي باكثير وعباس محمود العقاد . وقد شكّل هذا البحث فاتحة للدراسات وأبحاث أخرى حول تلقي « غوته » في الوطن العربي ، قام بوضعها مصطفى ماهر وكمال رضوان وناجي نجيب وعلاء الدين حلمي .

ضمن هذا السياق لابدّ من الإشارة إلى بحث قصير آخر أعدّه كمال رضوان ، وموضوعه تلقي أعمال الروائي الألماني «هرمان هيسه» في المنطقة العربيّة ، وهو بحث يتطرّق فيه المؤلف إلى بعض مشكلات

استقبال الأدب الألماني عربياً ، إضافة إلى استعراض ما تمّ ترجمته إلى العربيّة من أعمال (٧) . ومن الجدير بالملاحظة أنّ بحثي مكاوي ورضوان يتضمنان ، على الرغم من قصرهما ، ملاحظات وأفكاراً تتجاوز تلقي « غوته » و « هيسّه » ، ليلقيا الضوء على مجمل تلقي الأدب الألماني في العالم العربي . إلاّ أنّ الأديب الألماني الذي حظي تلقيّه العربي بالقسط الأوفر من الدراسة ، هو الكاتب المسرحي « برتولت بريشت » . ففي عام ١٩٧٠ تقدّم دارس عربي سوري هو عادل قرشولي برسالة دكتوراه في جامعة « لايبزيغ » حول هذا الموضوع ، سعى فيها حسب تعبيره إلى التصدّي « لبعض حالات سوء الفهم والتفسير لطريقة المسرح الملحمي عند « بريشت » في التلقي العربي إنطلاقاً من مثال المسرحية التعليمية « الإستثناء والقاعدة » (٨) . وبعد ذلك تقدّم دارس عربي آخر هو مجدي يوسف برسالة دكتوراه أخرى حول تلقي « بريشت » عربياً ، حاول فيها من منطلق سوسيولوجي « أن يبين أهمية تلقي بريشت في مصر » (٩) . أمّا أطروحة الدكتوراه الثالثة حول تلقي « بريشت » في العالم العربي فقد وضعتها الدارسة العربيّة المصرية ناهد الديب ، وقامت فيها باستقصاء دور هذا الكاتب المسرحي في تطور المسرح المصري المعاصر. إضافة إلى رسائل الدكتوراه الثلاث هذه تشكّل الكلمات التي ألقاها المشاركون العرب في ندوة « بريشت في آسيا وافريقيا وأمريكا اللاتينية » مصدراً غنياً بالمعلومات المتعلّقة بتلقي « بريشت » ، سواء على صعيد ترجمة المسرحيات ، أم على صعيد العروض المسرحية .

ومن الملاحظ أنّ هذه الأبحاث والمساهمات تعود برمّتها إلى دارسي

اللغة الألمانية وآدابها « الجرمانستيك » من العرب ، وهذا يرجع في المقام الأول إلى حقيقة أنّ القيام بدراسات مقارنة كهذه يتطلب إلماماً جيّداً باللغتين العربية والألمانيّة وبالأدبين العربي والألماني ، وهو شرط يتوافر في دارسي الأدب الألماني من العرب قبل سواهم . ويُلاحظ أيضاً أنّ معظم هذه الأبحاث والدراسات يدور حول تلقي « بريشت » عربياً ، وهذا ما يتّفق مع حقيقة كون ذلك التلقي متقدماً على تلقي أيّ أديب ألماني آخر في العالم العربي ، حيث يُعتبر هذا الكاتب من أشهر الأدباء الألمان . ولكنّ هذا الوضع يترك من ناحية أخرى الإنطباع بأنّ الوطن العربي لا يتلقى من الأدب الألماني سوى أعمال « بريشت » ، وهو انطباع خاطىء بالتأكيد . فهنالك عدا « بريشت » أدباء ألمان آخرون يتمتعون في العالم العربي باهتمام كبير ، مثل : « غوته » و « كافكا » و «دورنمات » وسواهم . ولذا يمكن القول إنّ الوضع الراهن للدراسات لا يعكس بصورة صحيحة واقع تلقي الأدب الألماني عربياً . ومن الأمور التي تسترعي الإنتباه أنّ الباحثين العرب يتجاهلون دراسات بعضهم البعض، بدلاً من أن يتمموّها أو يصححوا نتائجها . فمجدي يوسف يتجاهل في رسالته الدراسة التي وضعها عادل قرشولي قبله بست سنوات ، بينما تتجاهل ناهد الديب كلتا الدراستين ، مدّعية لنفسها الريادة في مجال استقصاء تلقي « بريشت » في مصر . ولكن بالرغم من تلك المآخذ فإنّ أطروحات الدكتوراه الثلاث الآنفة الذكر تمثّل خطوة متقدمة على طريق دراسة تلقي الأدب الألماني في الوطن العربي . فأهميتها تتجاوز مسألة تلقي « بريشت » عربياً ، ولاسيما حيث يتطرق واضعوها إلى قضايا ليست خاصّة بتلقي هذا الكاتب ، مثل المقدمات الاجتماعية

لعمليّة التلقي هذه ، ومشكلات الترجمة الأدبية من الألمانية إلى العربية ولا سيما ترجمة النصوص الدراميّة ، التي تتقاطع في بعض جوانبها مع مشكلات ترجمة النصوص القصصية والروائية (١١) .

في دراستنا هذه نستقصي بعض جوانب استقبال الرواية الألمانية الحديثة في الوطن العربي ، ونعني تحديداً رواية القرن العشرين . فالرواية الألمانية تلعب بفضل خصائصها كجنس أدبي دوراً أساسياً في مجمل تلقي الأدب الألماني عربياً ، إذ إنّ إتساعها الملحميّ والتصاقها الشديد بالواقع الإجتماعي يجعلانها أقدر الفصائل الأدبيّة على أن تقدمّ للقارىء العربي، إضافة إلى الجوانب الجماليّة ، معلومات عن المجتمع المرسل وثقافته (١٢) . كما تمتلك الرواية عموماً أفضل فرص التلقي في الخارج ، وذلك لأنّ تحققها يتمّ من خلال المطالعة وعبر علاقة القارىء بالكتاب ، وليس من خلال العرض فوق خشبة المسرح ، كما هي عليه الحال بالنسبة للدراما . أما بالمقارنة مع الشعر فتمتاز الرواية بأنّ الخسارة الجماليّة التي تنجم عن عملية الترجمة إلى لغة أخرى ، تبقى ضمن حدود مقبولة . فمترجم الرواية لا تواجهه تلك المشكلات المستعصية التي تواجه مترجم العمل الشعري ، الذي يعتبره كثيرون غير قابل للترجمة إطلاقاً .

في هذه الدراسة ننطلق أيضاً من مفهوم خاصّ للإستقبال ، وهي خصوصيّة يمليها موضوع البحث نفسه . فنظراً لأنّ المسألة تتعلق بتلقي أدب معيّن خارج حدوده اللغوية والثقافية ، فإننا نفهم الإستقبال كـ « توسّط » من خلال الترجمة ، وكتفسير للعمل الأدبي من قبل النقاد ، وكتأثير على الأدب المتلقي (١٣) . أما تلقي العمل الأدبي المترجم

من قبل جمهور القراء ، وهو جانب يمثّل الموضوع الرئيسي لدراسات التلقي الإمبيريّة ، فنكتفي بالإشارة إليه ، حيث تتوافر معلومات عن سعة الإنتشار . وهذا ما لا يحدث إلاّ نادراً ، وذلك لأنّ دور النشر العربيّة تتكتّم على عدد النسخ المطبوعة من كتبها ، وكثيراً ما تتكتّم حتى على عدد الطبعات .

وننطلق في بحثنا هذا من موضوعة رئيسية ، تتلخص في أنّ إستقبال الآداب الأجنبيّة في الوطن العربي ، ومن بينها الأدب الألماني ، لا يتمّ وفقاً لمتطلبات الثقافة المرسلة فقط ، بل يخضع كذلك للحاجات الإجتماعية والثقافية للمنطقة المستقبلة . وإضافة إلى هذه المقولة ، التي باتت مقبولة من جانب قسم كبير من علماء الأدب المقارن ، فإننا نرى مع « ألريش ميركل » أنّ هنالك حالات ناجحة وأخرى فاشلة من الإستقبال (١٤) . أما نجاح عملية التلقي فإن أوّل ما يشترطه هو توافر مقدّمات اجتماعيّة وثقافيّة مناسبة في المنطقة المستقبلة ، تجعل تفهّم العمل الأدبي الأجنبيّ ممكناً . وهو يتطلب كذلك وجود « توسّط » ملائم على صعيدي الترجمة والتفسير ، أي توافر المترجم والناقد الجيّدين . أمّا دور المترجم فهو أساسيّ في هذا المجال ، فالترجمة أمر لا غنى عنه في تلقي الآداب الأجنبيّة ، وقد لعبت على مدار التاريخ في العلاقات الأدبيّة الدوليّة دوراً أكبر من الدور الذي لعبه تلقي العمل الأدبي الأجنبي عن لغته الأصليّة مباشرة من قبل أولئك الذين يجيدون تلك اللغة (١٥) . ويبدأ دور المترجم بانتقاء العمل الأدبي المرشّح للترجمة . فالاختيار الصحيح هو ذلك الذي يستند إلى تقدير سليم وإحاطة جيّدة بالحاجات الثقافية للمجتمع المستقبل . أما إذا قام المترجم بتجاهل تلك الحاجات أو قدّرها

بشكل خاطىء ، فإنّه يحول مُسبقاً دون حصول التلقي الناجح للعمل الأدبي الأجنبي . ولذا فإننا نكثر التعرّض إلى هذه المسألة والتأكيد على أهميتها . ولكنّ الدور الأهمّ الذي يضطلع به المترجم في نجاح عملية التلقي يتعلق بنوعيّة الترجمة . فبديهي أن ينتظر المرء من المترجم أن يجيد اللغتين : اللغة المنقول عنها واللغة المنقول إليها (١٦) . وإضافة لذلك لابدّ له من أن يمتلك ناصية اللغة الأدبيّة ، لا أن يترجم من خلال القاموس . وفي هذا يختلف مترجم النصوص ذات الشكل الفنيّ عن ناقل النصوص التي يمثّل المضمون أبرز ما فيها ، وهنا يتجلّى « الوجه الإبداعي » للترجمة الأدبيّة . فنحن نرى مع « كاتارينا رايس » أنّ على المترجم الأدبي السعي لتحقيق « التقارب الأسلوبي » بين الترجمة والأصل ، وألاّ يقلّد العمل الأصلي بصورة عبوديّة ، كما يحدث في الترجمات « الأمينة » بالمعنى الحرفي والسطحيّ للكلمة . ولذا فإننا ، أثناء معالجتنا لنوعيّة الترجمة ، لا نكتفي بالسؤال عما إذا كانت الترجمة صحيحة من الناحية اللغوية المحضة فقط ، بل نتساءل أيضاً عمّا إذا كان المترجم قد نجح في نقل الخصائص الجماليّة للنص الأصلي إلى اللغة المترجم إليها ، أي أفلح في الإنتقال من « العمليّة اللغوية » إلى « العمليّة الأدبيّة » (١٧) . ومن جهة أخرى فإنّ كلّ ترجمة أدبية تنطوي على تفسير للعمل الأدبي المترجم ، أي تلقيّ هذا العمل من قبل المترجم . وفي هذه العملية يحدث تمازج بين الأفق الفكري للمترجم والأفق الفكري الكامن في العمل الأدبي (١٨). ولذا فإنّ لكلّ ترجمة « بعداً ايديولوجياً » ، أو ما يطلق عليه البعض تسمية « نيّة المترجم » أو قصده ، وهي نيّة تزداد وضوحاً ، كما يقول « ما نفرد شميلينغ » ، « كلّما كانت تنتمي

إلى منهج فكريّ محدّد ، لا يحمل بالضرورة صبغة إجتماعيّة أو سياسيّة ، بل قد ينتمي إلى نظام غيبي أو ديني » (١٩). ولذا رأينا من واجبنا أن نشير إلى ذلك البعد الإيديولوجي أو إلى إتجاه المترجم ، كلّما رأينا مناسبة لذلك .

ولا نسعى في هذه الدراسة إلى إخضاع الترجمات لنقد لغوي (ألسنّي) صارم ، يتمثل في حصر وتنميط أخطاء الترجمة . ولكنّ المستوى المتدنّي لنوعية معظم الترجمات ، جعلنا نعطي المشكلات اللغوية والأسلوبيّة الأساسية حيّزاً واسعاً في تأملاتنا النقدية . كذلك فإننا لن نعالج نوعية جميع الروايات الألمانية الحديثة المترجمة إلى العربية ، بل كان لابد لنا من القيام بعمليّة انتقاء ، بحيث اقتصرنا على معالجة تلك الأعمال التي ينطوي تلقيّها على جوانب هامّة ذات دلالة كبيرة ، ونخصّ بالذكر تلك الروايات التي تُرجمت إلى العربيّة أكثر من مرّة ، أو تلك التي تركت أثراً في الأدب العربي ، وهذا ينطبق على رواية « هاينريش مان » : « الملاك الأزرق » ورواية « آل بودنبروك » لـ « توماس مان » وعدد من روايات « هرمان هيسّه » و « فرانتس كافكا » .

أمّا الشرط الرئيسي الآخر لنجاح استقبال العمل الأدبي الأجنبيّ فهو « التوسّط » النقديّ ـ التفسيريّ المناسب ، إذ إنّ دور الناقد الأدبي يأتي من حيث الأهميّة بعد دور المترجم . فهو يضطلع ، إضافة إلى الوظائف المعتادة للنقد الأدبيّ بوظيفة أخرى ، تتمثّل في إعلام القارىء العربيّ بالسياق الإجتماعي الثقافي والتاريخي للعمل الأدبي المترجَم . وفي هذه الحالة لا يستطيع الناقد الإنطلاق من أنّ القارىء على إلمام

بمجتمع وثقافة المنطقة المرسلة وتاريخها الأدبي ، كما يفعل في الأحوال العاديّة ، بل هذه مهمة إضافيّة تقع على عاتقه كناقد . وبفضل جهوده يمكن أن يتوافر أحد الشروط الضرورية لفهم العمل الأدبي الأجنبي ضمن السياق التاريخي والثقافي الذي يجهله معظم القراء العرب (٢٠) .
ومن أجل توسيع ذلك الفهم يجدر بالناقد أن يستخدم منهجاً مقارناً ، وذلك بأن يعقد مقارنة بين العمل الفنيّ الأجنبيّ وبين أعمال من الأدب المحليّ ، الأمر الذي يقرّب هذا العمل إلى أذهان المتلقين وييسّر عليهم فهمه . إلاّ أنّ استخدام طريقة النقد المقارن لا يجوز أن يؤدي إلى طمس الفروق بين الأعمال المقارنة ، وإلى اصطناع أوجه شبهٍ وتطابق لا تستند إلى أساس ، وبصورة غير تاريخية (٢١) .

ولكنّ الناقد لا يكتفي في معظم الأحيان بإعلام القارىء بصورة موضوعيّة ، بل يقدّم له رؤية ذاتية وإيديولوجيّة للعمل الأدبي الأجنبيّ ، قد تتعارض بشكل صارخ مع الدلالات التي ينطوي عليها العمل ، مما يؤدي إلى نشوء حالات من سوء الفهم الشديد (٢٢) . ولذا فإننا نعالج الإستقبال النقدي — التفسيري للرواية الألمانية الحديثة في الوطن العربي بشيء من التفصيل . وبهذه المناسبة نودّ الإشارة إلى أنّ المقدمات والإفتتاحيات التي يكتبها المترجمون مازالت تمثّل الشكل الرئيسي ، بل الوحيد في كثير من الحالات ، للأدبيات الثانوية العربيّة حول الرواية الألمانية الحديثة وحول الأدب الألماني عموماً . وفي حالات قليلة توجد دراسات مونوغرافيّة ، غالباً ما تكون مترجمة ، حول بعض الكتاب الألمان (٢٣) . وبالإضافة إلى هذين النوعين من المراجع ، هنالك تلك المقالات والأبحاث القصيرة المترجمة والمؤلّفة ، التي تنشرها

الدوريات الأدبية والثقافية العربيّة ، وقد قام ماهروأوله في سلسلتهما البيبليوغرافيّة بحصرها جزئياً . أما المقالات ومراجعات الكتب التي تصدر في الصحف اليوميّة والأسبوعيّة ، فمازالت بعيدة عن الحصر البيبليوغرافيّ. لذا يجد الباحث نفسه مضطراً لأن يقتصر على الإشارة إلى تلك المواد النقديّة الصحفيّة التي يجمعها بوسائله الشخصيّة التي لا تخلو من العرضيّه .

وثمة وجه ثالث لإستقبال الرواية الألمانية الحديثة عربياً ، الاوهو « التلقي الخلاق » أو المنتج من قبل القاصّين والروائيين العرب . ولعل أهمّ مجالات هذا النوع من التلقي هو الإستفادة من الشكل الأدبي للروايات المذكورة ، وذلك إنطلاقاً من إهتمام المتلقين ا لمنتجين بالجنس الأدبي على وجه الخصوص . وترجع أهمية هذا الإستقبال الخلاق إلى حقيقة أنّ الرواية العربيّة لم تتبلور كجنس أدبيّ مستقلّ إلاّ في النصف الأول من القرن العشرين ، وهي عمليّة لعب فيها التلقي المنتج للرواية الأوروبيّة دوراً تجديدياً هاماً (٢٤) . وحتى بعد أن توطّدت الرواية العربيّة واحتلت مكانها المناسب بين الأجناس الأخرى في الأدب العربي الحديث ، فإنها لم تتوقّف يوماً عن التفاعل مع الرواية الأوروبيّة ، التي ما زال كثير من الروائيين العرب ينظر إليها ضمنياً أو صراحة كقدوة ومعيار .

وبالمقارنة مع هذا المجال من الإستقبال المنتج الذي ينصبّ على الجنس الأدبي ، تبدو لنا المجالات الأخرى من التلقي الخلاّق للرواية الألمانية الحديثة ، مثل الإستفادة من عناصر مضمونيّة جزئيّة ،أو إعادة صياغة رواية معينة ،أو الإسترشاد بمجمل أعمال روائي ألماني من قبل أحد القاصّين العرب ، محدودة الأهميّة (٢٥) . فورود مثل هذه الأشكال من الإستقبال

الخلاق نادر جداً في تلقي الرواية الألمانية الحديثة عربيّاً . ولكن سواء تعلّق الأمر بالمجال الرئيسي أم بباقي مجالات التلقي الخلاق ، فإننا نكتفي في هذه الدراسة بالتعرض إلى الحالات المعروفة والهامّة ، معتبرين أنّ معالجة جودة الترجمات والإستقبال النقدي — التفسيري تمثل المحور الأساسي لبحثنا .

يغطّي موضوع هذه الدراسة مساحة واسعة من الأعمال الروائية لـ « هانيريش مانّ » ، و « توماس مانّ » و « هرمان هيسّه » و« فرانتس كافكا » . وعندما عمدنا إلى ترك الموضوع واسعاً على هذا الشكل ، كنّا ننطلق من حقيقة أنّ الرأي العام الأدبي ، سواء في الوطن العربي أم في المنطقة الناطقة بالألمانية ، لا يعرف الكثير عن تلقي الأدب الألماني في هذه البقعة من العالم الثالث ، وأنّ وضعاً كهذا يجعل من القيام بدراسات تفصيليّة متخصّصة حول التلقي العربي لأعمال روائي ألماني واحد أو لرواية ألمانيّة واحدة ، أمراً سابقاً لأوانه في الوقت الحاضر . إلاّ أنّ إبقاء موضوع الدراسة واسعاً لا يعني بالضرورة جعله يشمل كلّ الروائيين الألمان،أو كافة الأعمال الروائية الألمانية التي تلقّتها المنطقة العربيّة ، لأنه إذا تمّ ذلك في دراسة واحدة ، فلن تكون محصّلته أكثر من تقرير أدبيّ مطوّل .

ولكي نتمكّن من التوصّل إلى نتائج وقناعات مجدية كان لا بد لنا من القيام بعملية انتقاء للكتّاب وللأعمال التي نتولّى معالجتها ، بحيث اقتصرنا على دراسة تلقي أعمال اولئك الروائييّن الألمان ، الذين يشكّلون مراكز الثقل في تلقي الرواية الألمانية الحديثة عربياً ، وهؤلاء

هم : « توماس مان » و « هرمان هيسّه » و « فرانتس كافكا » . أما « هانيريشن مان » فيمثل حالة استثنائية ، إذ إنّ تلقي أعماله لا يشكّل مركز ثقل ، ولكنّ روايته « الملاك الأزرق » حظيت في الوطن العربي بتقبل جعل منها حالة ممتعة وكبيرة الدلالة .

إننا نعي تماماً أنّ لكلّ منهجيّة إشكاليتها . ونحن لا نزعم أننا أشبعنا موضوعنا بحثاً ، بحيث لم نترك زيادة لمستزيد . فتلقي الرواية الألمانية الحديثة سيظلّ في المستقبل أيضاً موضوعاً يطرقه الباحثون . ونحن نترك لهم أن يصححوا، وحتى أن يدحضوا ما توصلنا إليه من نتائج . فالحوار العلمي الموضوعي هو السبيل الوحيد إلى التقدم الفكري . ونحن نرمي من وراء هذا البحث إلى إلقاء الضوء النقدي على تلقي المجتمع العربي للرواية الألمانية الحديثة باعتباره نموذجاً لإستقبال الأدب الألماني والآداب الأجنبية عموماً ، كما جاء في « التوطئة ».وبالإضافة إلى ذلك نأمل أن يكون لهذا البحث شيء من ذلك التأثير الذي يحلم به معظم علماء الأدب المقارن والمترجمين الأدبيين ، ألا وهو المساهمة في تخطيّ التشويه وضيق الأفق اللذين أدىّ إليهما التعصّب الإقليمي والقوميّ في دراسة الأدب ، وذلك من خلال « دراسة ظواهر تتجاوز حدود الآداب القوميّة » (٢٦) .

نودّ أن نختتم هذه المقدمة بملاحظة فنيّة تتعلق بنقل حروف الكلمات ، ولاسيما أسماء العلّم الألمانية إلى العربية . فقد توصّل المستشرقون الألمان منذ وقت طويل إلى نظام لنقل الأحرف العربيّة إلى الألمانية . أما دارسو

اللغة الألمانية وآدابها (الجرمانستيك) فلم يبذلوا حتى اليوم أيّ مجهود ناجع في هذا الإتجاه ، وما زال نقل الكلمات الألمانية إلى العربيّة يشكّل مصدراً للعديد من حالات سوء الفهم ، التي تأخذ في كثير من الأحيان أشكالاً تبعث على الضحك. ومنعاً لحدوث مفارقات كهذه فقد أوردنا المصادر الأجنبيّة في لغتها الأصليّة، ووضعنا ترجمتها العربية بين هلالين . كما اكتفينا في قسم الهوامش بايراد اسم المؤلف وتاريخ الصدور ، وذلك توفيراً للمكان ، راجين من القارىء العزيز أن يرجع إلى العنوان الكامل في فهرس المراجع. وأخيراً لابدّ من الإشارة إلى أننا قد أوردنا أسماء المؤلفين دون ذكر ألقابهم الأكاديمية ، لا حطّاً من قدرهم ومكانتهم ، بل لأنّ ذلك أمر متعارف عليه في التأليف العلميّ .

* * *



استقبال الأدب الألماني عربيًا

لمحة تاريخية

١ – البدايات

جاءت بدايات تلقي الأدب الألماني في الوطن العربي متأخرة بالمقارنة مع بدايات تلقي آداب أوروبية أخرى . ففي الوقت الذي ازدهر فيه تلقي الأدبين الانكليزي والفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، مما كان له أكبر الأثر على تطور الأدب العربي الحديث ، لم تُسجّل إلا في مطلع القرن العشرين بدايات متواضعة لاستقبال الأدب الألماني (١). ولم يكن هذا التأخر بالطبع وليد الصدفة، بل كانت له خلفياته الثقافية والسياسيّة، التي يمكن تلخيصها في المنحى الخاصّ ، الذي أخذته العلاقات العربيّة – الألمانيّة في التاريخ الحديث . ففي الوقت الذي تمكنّت فيه القوتان الإستعماريتان التقليديتان بريطانيا وفرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، من اخضاع أجزاء من الوطن العربي لسيطرتهما ، ومن إتمام تلك السيطرة في العقود الأولى من القرن العشرين ، فشلت كلّ محاولات ألمانيا القيصريّة ومن بعدها النازيّة في الحصول على منطقة نفوذ في هذا الجزء المتنازع عليه من العالم (٢) .

ولعل أوّل حالة هامة من حالات استقبال الأدب الألماني عربيّاً هي ترجمة قصة « الحبّ الألماني » من أوراق غريب » لـ « فريدريش

ماكس مولّر » إلى العربيّة ، تلك الترجمة التي أنجزتها الأديبة المعروفة مي زيادة عن الألمانيّة ، وصدرت للمرّة الأولى عام ١٩١٣ (١) . ومع أنّ تلك القصّة التي طوى النسيان كاتبها في هذه الأثناء ، ليست من الأعمال الهامّة في الأدب الألمانيّ ، فقد تحوّلت ترجمتها بفضل المترجمة إلى عمل أدبيّ هامّ (٣) .فمن المعروف أنّ مي زيادة كانت من ممثلي التيار الرومانسيّ في الأدب العربي الحديث .ولذلك اجتذبتها « المعالم الرومانسيّة » في هذه القصة ، التي تعتبر من الأعمال الرومانتيكية المتأخرة في الأدب الألماني . وفي الترجمة خلقت مي من « الحب الألماني » عملاً أدبياً رومانسياً ، .وضعت له عنواناً جديداً هو : « ابتسامات ودموع » ، وحوّلت العنوان الأصلي إلى عنوان جانبي . أما الترجمة نفسها فليست من النوع « الأمين » أو « الدقيق » ، بل هي أقرب إلى الترجمة « الحرّة » ، التي تتمثّل طريقتها في إعادة صياغة العمل المترجَم وفقاً لإتجاه المترجمة وأفقها الرومانتيكي . ولذا فإن « ابتسامات ودموع » أقرب إلى العمل الأدبي الأصلي منه إلى العمل المترجَم . وحتى الطبعة المعدّلة التي صدرت عام ١٩٢٢ ، والتي اعتقدت المترجمة فيها أنّها أكثر تقيّداً بالنصّ الأصلي ، غير خالية من النزعة الرومانسيّة،وهي بعيدة تماماً عن أن تكون ترجمة دقيقة وسليمة . وبالمقابل فقد ضمنت تلك الطريقة للعمل الأدبي المترجَم استقبالاً واسعاً من جانب القراء العرب ، الذين لبّى حاجاتهم الجماليّة واقترب من أفقهم (٤) .

أما العمل الأدبي التالي ، الذي لعبت ترجمته دوراً هاماً في استقبال الأدب الألماني عربياً ، فهي رواية الأديب الألماني الشهير « غوته » : « آلام فارتر » ، التي نُقلت إلى العربيّة عام ١٩١٩ للمرّة الأولى .

لكنّ تلك الترجمة لم تكن غير الحلقة الأولى في سلسلة طويلة من الترجمات ، التي تدلّ على مدى الإهتمام الذي حظي به هذا العمل عربيّاً (٥) . إلاّ أنّ أهم تلك الترجمات هي الترجمة التي أنجزها عن الفرنسية الأديب والكاتب العربي المعروف أحمد حسن الزيّات ، وقدّم لها عميد الأدب العربي طه حسين . أما أهميّة تلك الترجمة فلا ترجع إلى عددالطبعات التي شهدتها فحسب ، بل ترجع أيضاً إلى الإنجاز اللغوي الأسلوبي الذي حققه الزيّات على صعيد نوعيّة الترجمة ، حيث نجح في تحقيق أمنية تراود معظم المترجمين العرب ، ألا وهي : الجمع بين الأمانة لروح العمل الأصلي وبين الأسلوب الناصع الأصيل ، الذي تتجلّى فيه قدرات اللغة العربيّة على التعبير (٦) .

ولكنّ الزيات وحسين لم يكونا مجرّد مترجمين أو ناقدين ، بل كانا من أبرز أعلام النهضة العربية في هذا القرن ، وقد وضعا نشاطهما الأدبي في خدمة تجديد المجتمع العربي وإصلاحه ثقافياً واجتماعياً وسياسياً(٧) لذلك لم يكن من قبيل الصدفة أن يهتمّا برواية « آلام فرتر » ، وأنْ يبذلا كلّ ما في وسعهما من أجل إنجاح استقبالها عربياً . فقد أملا في أن يكون لهذا العمل الأدبيّ المترجَم تأثير يتجاوز المجال الجماليّ ؛ وهذا ما عبّر عنه طه حسين في مقدّمته ، وعبّر عنه الزيات في إهدائه بكل وضوح .
أما حسين فيبرز حاجة مجتمعنا إلى الترجمة ، ولاسيما في « عصر الإنتقال من طور إلى طور » ، أي من التخلف والإنحطاط إلى التقدم والحداثة .
وتتصف هذه المرحلة في رأيه « بالظمأ إلى العلم بكلّ شيء والرغبة في تعرّف كل جديد » . ففي عصور كهذه يسأم الشعب « ما ألِف قراءته من كتب ، ويودّ لو استطاع أن يجد من الطريف المستحدَث

ما يشفي علّته وينفع غلتّه » ، وهذا ما يُلقي على عاتق المترجم مسؤولية كبيرة ، إذ عليه أن يراعي حاجات الشعب وقدرته على الإستيعاب ، فلا يترجم سوى تلك الأعمال « التي تعود على الشعب بالنفع والفائدة وتعينه على التطوّر والإنتقال » (٨) . بهذا يكون طه حسين قد شدّد على أهمية اختيار العمل المترجم ، وجعل من الحاجات الثقافية للمجتمع المستقبل مقياساً أساسياً لصحّة الإنتقاء ، كما نبّه إلى خطر طالما تجاهله أولئك الذين ينظرون إلى الترجمة بطريقة تبجيليّة ، ونعني بذلك احتمال ترجمة أعمال ضارّة ورديئة ، أو مؤلفات لا تتفق مع استعداد المجتمع المتلقّي ومزاجه ، فتواجه منه الرفض . وهكذا يكون طه حسين قد استشفّ في وقت مبكرّ جداً ما تنطوي عليه الترجمة من احتمالات إيجابيّة وسلبيّة في آنٍ واحد ، فبيّن كيفيّة تحويلها إلى وسيلةٍ تخدم تطور مجتمعنا وتساعد على تجديد ثقافتنا ، بدلاً من أن تكون أداة للتغلغل الثقافي الأجنبي . ولكنّ طه حسين لا يكتفي بالتأكيد على أهمية الإختيار الصحيح الذي يتخذه المترجم ، بل يتعرض في مقدمته إلى مصاعب الترجمة ولاسيما الأدبيّة منها . فهو الذي مارس الترجمة الأدبيّة ، يعي تماماً أنها ليست مجرد « وضع لفظ عربيّ محلّ لفظ أجنبيّ » ، بل هي عمل خلاّق مؤلّف من عمليتين مختلفتين ، أولاهما « أن يشعر المترجم بما شعر به المؤلف » ، والثانية أن يحاول المترجم الإعراب عن الصورة التي ترتسم في نفسه « بأشدّ الألفاظ تمثيلاً لها وأوضحها دلالة عليها » . لذا فإنّ طه حسين يدعو المترجم الأدبي إلى الاجتهاد ، لا في أنْ ينقل إلينا ألفاظ المؤلّف ، « بل في أن ينقل إلينا نفَس المؤلف جليّة واضحة » . وفي هذا يتفق حسين مع أحدث المنطلقات في نظرية الترجمة

الأدبيّة ، التي تطالب المترجم بتحقيق « التكافؤ الجمالي»وليس بمجرد التكافؤ اللغوي بين النصّ الأصلي والنصّ المترجم .

يرى كاتب المقدّمة أنّ الزيات قد أقدم على اختيار صائب عندما ترجم رواية «آلام فرتر» إلى العربيّة،وهو يعلّل وجهة نظره هذه بأكثر من سبب ، أوّلها أنّه لا يجوز لشعب « يحترم نفسه ويعتبر نفسه من الشعوب الحيّة أن يتجاهل شاعراً وفيلسوفاً مثل جوته ، أثّر نبوغه الفنيّ والفلسفيّ في الحياة العلميّة والنفسية للعالم أشد التأثير » .ولكنّ حسين لا يرحّب بترجمة « فرتر » لهذا السبب العامّ المجرّد ، ولا لكون هذا الكتاب « قد عرفه الناس جميعاً في أوروبا فأحبّوه وكلفوا به » فحسب ، وإنما لسبب آخر أيضاً ، هو أنّ هذا العمل الأدبيّ « يمثّل حياة الآداب الأوروبيّة في عصر هو أشدّ العصور شبهاً بهذا العصر الذي نسلكه » . فأوربا كانت حين كتب « غوته » « آلام فرتر » تمرّ بعصر انتقال كعصرنا الذي نعبره . « سئمت مثلنا كلّ قديم ، وشغفت مثلنا بكلّ طريف ، وودّت لو أراحها الكتّاب والشعراء من تلك الأساليب العتيقة التي ألفوها فيما يكتبون وينظمون»(٩) .وعلى هذا الشكل يحصر المؤلف الشبه الذي يراه بين أوروبا والشرق العربي في الجانب الثقافي لا في مستوى التطوّر الإقتصادي — الإجتماعي والسياسيّ ، فلا يذكر ما إذا كان يرى شبهاً بين انتقال المجتمعات الأوروبيّة من مجتمعات يسود فيها الإقطاع الإستبدادي إلى مجتمعات بورجوازيّة حديثة ، وانتقال المجتمع العربي من مرحلة الإقطاع الإستبدادي أيضاً إلى مرحلة سيتبيّن فيما بعد أنها مختلفة تماماً عن تلك التي انتقلت إليها المجتمعات الأوروبيّة ، ونعني بذلك مرحلة الرأسماليّة الهامشيّة التابعة(١٠) . ولذا فإنّ الشبه

الذي يراه بين فترة « العاصفة والاندفاع » في الأدب الألماني وبين مرحلة « النهضة » في الأدب العربيّ يقوم على مقارنة لا تاريخيّة لا تصمد للنقاش. ولكن على الرغم من إشكاليّة هذه المقارنة ، التي تغفل المقدمّات والآفاق الإجتماعيّة والتاريخيّة لكلتا الفترتين الإنتقاليّتين ، لابدّ لنا من الإشارة إلى أنّ تلك المقارنة ضروريّة وصحيحة في جوهرها . فهي تنطلق من أنّ التشابه بين الأوضاع الإجتماعية والثقافيّة والنفسيّة للمنطقتين : المرسلة والمستقبلة ، يمثّل شرطاً ضرورياً لنجاح تلقّي العمل الأدبي المترجَم . وتلك مقولة لم تفقد حتى اليوم شيئاً من صحّتها .

أما المترجم فيشرح في « إهداء » قصير ، لماذا قرر أنّ يترجم « فرتر » ، وذلك حين يكتب : « وما رجوت من نقل هذه النغمات السماويّة إلاّ إيقاظ العواطف السامية في صدور الشباب ، فإنّ مبعث النهضات الإجتماعيّة إنما هو العواطف المتقدة ، والخواطر الملتهبة ، والنفوس المضطربة ؛ أما العقول الرزينة الهادئة ، والأذهان المنطقيّة الساكنة ، فهي خمود ثورة القلوب ، وقعود في نهضة الشعوب ! » (١١) إنّ ما يرمي إليه أحمد حسن الزيات هو إذن « النهضة الإجتماعيّة » أو « نهضة الشعوب » ، التي يريد أن يحرّك من أجلها العواطف المتقدة في نفوس الشباب . صحيح أنّ لهذه الترجمة دافعاً ذاتياً سيكولوجياً ، هو توحد المترجم مع شخصية « فرتر » ، كما يتّضح من « الإهداء » ، ولكنّ هذا لا يعني أبداً أنّ تلك اللحظة السيكولوجيّة هي أهمّ ما في الموضوع (١٢) . أما تمجيد الزيات للعواطف الملتهبة واحتقاره للعقول الرزينة الهادئة ، فيتطابق تماماً مع موقف « غوته » الشاب وغيره من

تمثلي حركة « العاصفة » ، الاندفاع التي أعقبت مرحلة « التنوير » في الأدب الألماني .

بذل الزيات أفضل ما في وسعه لجعل نوعية الترجمة ترقى إلى مستوى أهدافه الطموحة . ومع أنّ لنا على هذه الترجمة التي أنجزت عن لغة وسيطة تحفظات كثيرة لا يتّسع المجال لتفصيلها في هذه اللمحة التاريخيّة ، نستطيع القول إنّ ترجمة الزيات لرواية « آلام فرتر » تمثّل إحدى الحالات القليلة الموفّقة في تاريخ استقبال الأدب الألمانيّ عربياً ، بل تمثل نموذجاً نمطياً ، يستطيع المرء أن يستنبط منه العوامل التي لابدّ من توافرها من أجل أن ينجح تلقي العمل الأدبي الأجنبي ، ألا وهي : الإنتقاء السليم للعمل المترجم ، ونوعية الترجمة الجيّدة ، والتوسط النقدي المناسب . وقد توافرت هذه الشروط مجتمعة لرواية « غوته » ، التي وجدت المترجم القدير والناقد البارع ، فحظيت باستقبال واسع ، عبّر عن نفسه في هذه الطبعات المتعددة ، التي شهدتها الترجمة العربية منذ أن صدرت للمرّة الأولى في عام ١٩٢٤ .

٢ ـ موجتا « إميل لودفيج » و « ستيفان زفايغ » :

بعد تلك البداية الواعدة شهد تلقي الأدب الألماني خلال الثلاثينات ركوداً شديداً ، لم يتجاوزه إلاّ في الأربعينات بفضل جهود مترجمين ، سيلعبان منذ الآن دوراً هاماً في حركة الترجمة الأدبيّة من الألمانية إلى العربيّة ، هما : محمود ابراهيم الدسوقي وعبد الرحمن بدوي . أما الدسوقي فقد ترجم إلى العربية آنذاك روايتي « السيّدة زورغه » و « ممر القطط » ومجموعة « قصص لتوانيّة » للكاتب الألمانيّ « هرمان زودرمان » (١٨٥٧ ـ ١٩٢٩) . وبذلك مكّن المترجم هذا الأديب من أن يحظى

في العالم العربيّ بتأثير لا يتناسب مع مكانته المتواضعة في تاريخ الأدب الألماني . ويُرجع مصطفى ماهر ذلك إلى عاملين هما : الإهتمام الشخصي للمترجم ، وزيارة « زودرمان » لمصر (١٤) . ولكنّ تفسيراً كهذا يوحي بأنّ الدسوقي قد ترجم أعمال « زودرمان » هذه نتيجة لكون الكاتب صديقاً شخصيّاً له ، ناهيك عن أنّ « الإهتمام الشخصي » عامل ضروري وعنصر لابدّ من توافره في سيكولوجيا المترجم . فمن يترجم كتاباً لا يهتم بمؤلفه ؟إلا أن الأهمّ من ذلك هو مسألة ما إذا كان لهذا الإهتمام جوانب جماليّة ومضمونيّة . وهذا هو واقع الحال بالنسبة لاهتمام الدسوقي بـ « زودرمان » ، الذي كان يتمتّع آنذاك بشهرة ومكانة كبيرتين ، وكانت أعماله المسرحيّة والروائية شديدة الرواج (١٥) . أمّا كون تلقّي « زودرمان » عربياً قد اقتصر على الترجمة ، وأنّ أعماله المترجمة لم تجد صدىً واسعاً في النقد الأدبي أو عند الكتّاب والقراء العرب على الرغم من جودة نوعية الترجمة ، فهذا يرجع إلى عدم توافر المقدمات الإجتماعية والثقافية الملائمة ، وإلى أنّ المترجم قد أخطأ في تقدير الحاجات الثقافية للمجتمع المستقبِل ، التي لا يمكن أن تنجح عملية تلقي العمل الأدبيّ الأجنبيّ إن لم تكن منسجمة معها .

أمّا عبد الرحمن بدوي ، الذي تمثّل الفلسفة والدراسات الإسلاميّة مجال اهتمامه الرئيسي ، فقد اجتذبته أعمال الأديب الألماني الكبير « غوته » ، لما تنطوي عليه من عمق فلسفي ومن نوعيّة جماليّة متقدّمة ، ولما يتمتع به مؤلفها من شهرة عالميّة . فقام بترجمة ثلاثة من أعمال (غوته) هي : « الديوان الشرقي للمؤلف الغربي » و « فيلهلم ما يستر »

و « الأنساب المختارة » . كما ترجم محمود ابراهيم الدسوقي في الأربعينات مسرحيتي (غوته) « افيجينيا في تاوريس » و « إجمونت » .وبذلك استؤنف تلقّي (غوته) في المنطقة العربية بعد ركود دام قرابة عقدين من الزمن (١٦) .

وفي الأربعينات برزت ظاهرة تعتبر من أغرب ما شهده استقبال الأدب الألماني عربياً ، ألا وهي : موجة « إميل لودفيج » ، التي يلاحظ مصطفى ماهر حولها : « لقد فُرض بعض الكتّاب على القراء العرب بإلحاح عجيب ، لأنّ المترجمين يقدّرونهم شخصياً ويتنافسون عليهم ، مثل إميل لودفيج ، الذي يتزاحم عليه محمود ابراهيم الدسوقي وعادل زعيتر». وفي الحقيقة تزاحم على ترجمة أعمال « لودفيج » مترجمون آخرون أيضاً مثل : محمود أبوطائله وزكي موسى وعصام سليمان وعيسى البابي الحلبي ومصطفى لبيب عبد الغني ، مما أدّى إلى تعريب بعض تلك الأعمال أكثر من مرّة ، وهذا ينطبق على السير الروائية : « نابليون » و « بسمارك » و« إبن الإنسان » و« النيل » و و«كليوباترا» (١٧) .ولكن لسوء الحظلم يقم أحد بتعريب السيرة الروائية « غوته قصة إنسان » ، ذلك العمل الذي حقق به الكاتب أوّل نجاحاته الكاسحة . فلو تمّ ذلك لأدّى إلى تعريف القراء العرب بواحد من أبرز أعلام الأدب الألماني .

يفسّر مصطفى ماهر ظاهرة « إميل لودفيج » بالطابع الشرقي الذي تتسم به بعض أعمال هذا الكاتب . ولكن ماذا عن النجاح الذي أحرزته تلك الأعمال التي لا تحمل طابعاً شرقياً ؟ لابدّ من وجود أسباب أخرى لذلك ،وهي الأسباب نفسها التي قامت عليها شهرة « لودفيج »

العالميّة فترة من الزمن ، وفي مقدّمتها « طريقة الكتابة البارعة الحريصة على شدّ انتباه القرّاء » ، وذلك الجمع الذكيّ « بين دراسة المصادر ونسج الخيال ، بين التصوّر الشخصانيّ للتاريخ والتشويق الدراماتيكيّ من خلال التحليل السيكولوجي» . إنّ سير « لودفيج » الروائية المكتوبة بطريقة صحفيّة غير علميّة ، ولكن شيّقة ، كانت كتباً شديدة الرواج ، وقد تُرجمت إلى لغات أجنبيّة كثيرة وليس إلى العربيّة فقط (١٨) . ومن ناحية أخرى لا يجوز لنا في هذا السياق إغفال حقيقة أنّ كتابات « لودفيج » تقوم على تصوّر فرديّ للتاريخ ، « فهو يضفي على دور الشخصيّة طابع الأخلاقية » . ولا جدال في أنّ تصوراً كهذا يتفق مع التيار الإيديولوجيّ المنتشر في المنطقة العربيّة ، الذي يعلّق أهله الآمال على شخصية سياسيّة أو عسكريّة قويّة مثل « بسمارك » أو « نابليون » في تحقيق الأهداف الكبرى للأمّة العربيّة (١٩) . لذا لابدّ من اعتبار موجة « إميل لودفيج » عملية « استيراد إيديولوجي » تمّت ضمن سياق تاريخي معيّن ، ولبّت حاجة ايديولوجيّة محدّدة للمجتمع المتلقيّ ، وهذا ما يفسّر في رأينا ذلك النجاح غير العاديّ الذي شهدته سيرتا « نابليون » و « بسمارك » الروائيتان في العالم العربي (٢٠) .

وفي الوقت نفسه الذي شهدت فيهالمنطقة العربيّة موجة « إميل لودفيج » ، انتشرت موجة أدبيّة أخرى ألمانية الأصل ،مختلفةعن الأولى مضمونياً وجمالياً ، محورها هو الأديب النمساوي « ستيفان تسفايج » . بدأت هذه الموجة في عام ١٩٤٢ ، عندما قام فؤاد أيّوب بتعريب سيرة « تولستوي » ، التي شهدت فيما بعد ترجمات عربيّة مختلفة (٢١) . ثمّ تُرجمت بعد ذلك أعمال عديدة لـ « تسفايج » ، وكان التعريب

يتمّ في حالات عديدة أكثر من مرّة ، كما هو الحال بالنسبة لمؤلّفات مثل : « رسالة من امرأة مجهولة والحب الجنونيّ » و « لاعب الشطرنج » و « بناة العالم » و « كازانوفا » و « ٢٤ ساعة من حياة امرأة » و « عاشقات الخريف » . تدلّ حقيقة أنّ عدداً كبيراً من أعمال « تسفايج » قد تُرجم إلى العربيّة وشهد طبعات مختلفة ، على ضخامة الطلب أو الحاجة إلى تلك الأعمال . ومن الملاحظ أنّ الإهتمام العربي لم يقتصر على القصّة ، التي برع « تسفايج » في فنّ كتابتها ، بل شمل الدراسات والسير أيضاً (٢٢). ولكنّ المرء لا يستطيع في الوقت نفسه أن يتجاهل حقيقة أخرى ، هي أن تلقيّ « تسفايج » عربياً من خلال الترجمة كان مشوّهاً جدّاً في كثير من الحالات . صحيح أنّ الترجمات كثيرة ، ولكنّ قسماً كبيراً منها رديء إلى درجة يصعب معها على المرء تعرّف العمل الأصليّ . لذلك لم يكـــن من قبيـــل الصُدفة أن يُغفَل إسم المترجم في كثير من الأحيان (٢٣) . إلا أنه إلى جانب الترجمات المرُيبة هذه ، هنالك ترجمات جيّدة ، نذكر منها ترجمة قصة « لاعب الشطرنج » التي أنجزها عن الفرنسية الكاتب العربي المعروف يحي حقّي ، وهي مثل ترجمة « آلام فرتر » التي قام بها أحمد حسن الزيّات ، قد تمّت عن لغة وسيطة ، وهي مثلها بعيدة عن « الأمانة » و « التكافؤ » بالمعنى السطحي للكلمة . ولكنّها مثلها أيضاً في التكافؤ الجمالي والأسلوبي مع الأصل ، مما جعل منها إحدى ذرى فنّ الترجمة الأدبيّة . وها نحن مرّة أخرى أمام حالة ثالثة ، ترجع فيها الترجمة الناجحة إلى أديب مبدع ، « يغرف من بحر » ، وليس إلى اختصاصيّ أكاديميّ « ينحت من صخر » . وليس في ذلك ما يدعو للإستغراب . فالترجمة الأدبيّة

نشاط فكريّ إبداعيّ ، يتطلّب موهبة خاصّة ، ولا يقوم على الجدّ والإجتهاد فحسب .

غير أن حقّي لم يكتف بتعريب قصة « لاعب الشطرنج » ، بل وضع لها أيضاً مقدّمة مقتضبةولكنّها غنيّة بالأفكار . في هذه المقدّمة يضع المؤلف العمل المترجم في إطاره الصحيح ، ألا وهو مجمل العمل الأدبي لـ «تسفايج » ، كما يشير إلى أنّه قد تأثّر في قصته « البوسطجي » بهذا الأديب . ويُرجع حقّي تأثير « تسفايج » الشديد على القرّاء إلى عاملين : أولهما صفة « الاتّقاد والجيشان » التي تغلب على كلّ مؤلفاته ، وثانيهما « النزعة الإنسانيّة » المتمثّلة في أنّه يعرّي مواضع الضعف في الإنسان دون أن يهزأ منه : « لا أعرف مثله كاتباً عظيماً خبيراً بأسرار النفوس وأقنعة الخداع ، برأ قلمه تمام البرء من السخرية » (٢٤) . بذلك يكون حقّي قد حدد اهتمامه بـ « تسفايج » وحصره في عنصرين : الأول فنيّ – جمالي والثاني مضمونيّ . وهذا تحديد دقيق ، يندر أن يقوم به المترجمون العرب . لهذين الإعتبارين بالذات يرى حقّي أنّ أعمال « تسفايج » جديرة بالترجمة إلى العربيّة . ومع أنّ المترجم لم يطّلع على البحوث والدراسات النقدية الجديدة حول هذا الأديب ، فإنّ تقييمه لراهنيّته ينسجم تماماً مع تقييم علماء ونقاد الأدب الناطقين بالألمانيّة ، الذين يُرجعون استمرار تلك الراهنيّة إلى نفس العاملين اللذين أوردهما حقّي في مقدمته . ولكنّ المترجم لا يتّخذ من « تسفايج » موقفاً تمجيدياً كما يفعل معظم المترجمين فيما يكتبونه من مقدّمات ، بل يوجّه إلى الكاتب في الوقت نفسه نقداً لاذعاً . فهو يصارح القارىء

بأنّه يُحس بعد مطالعة أيّ كتاب لهذا « الساحر الآسر » بشبع يشبه الجوع ، كما يشبّه « تسفايج » بالشهاب « الذي يلمع فجأة بالليل ، لا ترى حياته إلاّ لحظة يهوي قفزاً . . كلّ عمره لا يزيد عن طرفة جفن ». ولكن ما يقلل من أهميّة هذه الملاحظة النقديّة الثاقبة ، هو ذلك التفسير الذي يقدّمه حقّي لظاهرة « الإنبهار » المؤقّت ، الذي يعتري قارىء كتب « تسفايج » . فهو يرى وراء ذلك « خلّة لدى يهود الشتات » ، تتمثّل في « الشهوة العارمة لاستعراض براعة على الإدهاش تبزّ طاقة بقيّة الناس ، تلمّساً لكبرياء يدحضون بها إذلالهم الذين جرّوه هم على أنفسهم » (٢٥) . بهذا التفسير الغريب ، الذي لا يستند إلى أيّ أساس موضوعيّ ، يتجاهل حقّي العوامل الحقيقيّة الحاسمة في تطور « تسفايج » الفنيّ والفكريّ ، التي تمثّل الرومانسيّة الجديدة والرمزيّة الفرنسيّة والإنطباعيّة الفينيّة والتحليل النفسي أبرز عناوينها (٢٦). فالغريب في الأمر هو أن يقوم حقّي بارجاع جوانب فنيّة — جماليّة في أعمال هذا الأديب إلى اليهوديّة ، بدلاً من أن يشير إلى مواضيع ومضامين يهوديّة في تلك الأعمال .

إضافة إلى تلقي أعمال « تسفايج » القصصيّة عبر الترجمة من قبل جمهور واسع من القراء، فقدشهدت تلك الأعمال استقبالاً منتجاً من جانب العديد من القاصّين العرب ، فمارست في الأدب العربي الحديث دوراً تجديدياً لا سبيل إلى إنكاره (٢٧) . أما مقالات « تسفايج » وسيرَه فقد أدّت بدورها وظيفة هامة في تعريف القراء العرب بأبرز شخصيات الحضارة الأوروبيّة ، وذلك من منطلق يختلف تماماً عن منطلق « إميل لودفيج » ، فحققت بذلك رغبة الكاتب في أن يبني جسراً فكرياً —

حضارياً بين الناس والأمم . وحتى إذا افترض المرء أنّ بين قرّاء « تسفايج » من يتجاهل النقد الحضاري في أعمال هذا الأديب ، ولا يهتم إلاّ بما يطرحه من مواضيع سيكولوجيّة ، فإنّ ذلك لا يقلّل أبداً من أهميّة تلقي « تسفايج » عربياً . فطرح مسألة « بلبلة المشاعر » ، التي تعتبر أحد مواضيعه الرئيسيّة ، يمكن أن يلعب دوراً تنويرياً في مجتمع لم يزل فيه طرح مواضيع سيكولوجيّة مثل « الجنسيّة المثليّة » محرّماً حتى اليوم . فالتنوير السيكولوجي ليس أقلّ أشكال التنوير أهميّة . ولعلّ هذا هو سرّ ذلك الإهتمام العربي المستمر بـ « ستيفان تسفايج » ، الذي نجح في أن يكون أديباً نمساوياً وأوروبياً وعالمياً في آن واحد .

٣ — (شيلّر) و (غوته) :

لم تشهد الخمسينات من هذا القرن استمرار موجتي « لودفيج » و « تسفايج » فحسب ، بل عرفت كذلك نهوضاً ملحوظاً في استقبال أعمال الأديب الكلاسيكيّ الكبير « فريدريش شيلّر » (١٧٥٩ — ١٨٠٥). وكان هذا التلقي قد بدأ في وقت مبكرّ نسبياً ، فقد صدرت ترجمة عربيّة لمسرحيته « الخدعة والحبّ » في عام ١٩٠٠ ، وتُرجمت مسرحيته الشهيرة « فلهلم تلّ » عام ١٩٠٣ ، ومسرحية أخرى هي « فييسكو » في عام ١٩٣٢ ، ولكنه شهد في الخمسينات تطوراً نوعياً ، إذ تُرجمت خلال عقد واحد من الزمن مسرحيّة « فلهلم تلّ » ثلاث مرّات ، ونُقلت « ماريا ستيوارت » مرّتين إلى العربيّة ، كما صدرت ترجمات لمسرحيات « عذراء اورليان » و « قطّاع الطرق » و «مكيدة وحبّ»(٢٨). ولكنّ تلك الترجمات تمّت كلّها عن لغات اوروبيّة وسيطة ، فمثّلت

بشكل غير مباشر إمتداداً عربياً لاستقبال « شيلّر » في أوروبا . إلاّ أنّ هذا التلقي الذي لم يكن أصيلاً في أية مرحلة من مراحله ، ما لبث أن توقّف إلى حدّ بعيد ، ولم يُستأنف إلاّ في مطلع الثمانينات ، عندما قام عبد الرحمن بدوي بترجمة مسرحيتي « اللصوص » و « فلهلم تل » عن الألمانية ، وكانتا قد شهدتا أكثر من ترجمة عن لغة وسيطة (٢٩) . ومع أنّ هاتين الترجمتين قد أعادتا « شيلر » مجدداً إلى الأذهان ، إلاّ أنهما لم تؤدّيا إلى تحول نوعيّ في استقبال هذا الأديب عربياً ، بحيث يتناسب هذا التلقي مع مكانته في الأدب العالمي . ولعل « أسبوع تكريم فريدريش شيلّر » ، الذي أقيم في دمشق عام ١٩٨٤ بمناسبة مرور مائتين وخمسة وعشرين عاماً على ولادة الشاعر ، يمثّل أحد مظاهر الإحتفاء القليلة ، التي شهدتها المنطقة العربية بهذه المناسبة . أما المحاضرات التي ألقيت ضمن ذلك الأسبوع فتكاد أن تكون المرجع الثانوي الوحيد حول هذا الأديب باللغة العربيّة . ولكنْ الملفت للنظر في هذا السياق هو الغياب التام للمتخصصين في الأدب الألماني من العرب ، الأمر الذي لا يخلو من دلالات (٣٠) .

أمّا أسباب هذا التخبّط في تلقي « شيلّر » فهي الأسباب نفسها التي أضفت على مجمل استقبال الأدب الألماني في الوطن العربي طابع العرضيّة والعشوائيّة ، وفي مقدمتها مزاجيّة بعض المترجمين وتقصير بعضهم الآخر . فمن بين المترجمين الذي ينقلون عن الألمانية مباشرة لم يبدِ أحدٌ ، باستثناء عبد الرحمن بدوي ، إهتماماً بـ « شيلّر » ، ولم يعِ أحد التأثير الأخلاقي الكبير ، الذي يمكن أن تمارسه أعماله المسرحية على المجتمع العربي . فهذه الأعمال تنطوي ، بغضّ النظر عن أهميتها

الجماليّة ، على مضامين إجتماعيّة وأخلاقيّة ذات راهنيّة كبيرة بالنسبة للمنطقة العربيّة ، مثل موضوع مقاومة الاستبداد والتعسف الإجتماعي والسياسيّ ، والتضحية في سبيل تحرير الوطن من التسلط الأجنبي . وإذا كانت الحاجات الثقافية للمنطقة العربيّة هي المقياس الصحيح لإستقبال الآداب الأجنبيّة ، فإنّ تلقيّ « شيلّر » على هذه الصورة العشوائية الفوضويّة يُعتبر تقصيراً كبيراً بحقّ تلك الحاجات .

خلافاً لتلقيّ « شيلّر » المتقطّع المفتقر إلى كلّ استمراريّة ، تواصل استقبال صديقه وندّه « غوته » في العالم العربي خلال الخمسينات أيضاً . ففي عام ١٩٥٨ أعيد نشر الترجمة العربيّة الأولى لمسرحية « فاوست — الجزء الأوّل » ، التي كان محمد عوض محمد قد أنجزها عام ١٩٢٩ عن الألمانية ، وكتب لها طه حسين مقدمة مناسبة . وبعد ذلك بعام واحد قام محمد عبد الحليم كراره بترجمة هذا العمل الأدبيّ شعراً . ولكن يبدو أنّ هنالك من لم يقنع بهاتين الترجمتين ، مما أدّى إلى صدور ترجمات أخرى ل « فاوست » ، منها الترجمة الكاملة التي أنجزها عن الفرنسية سهيل أيوب وصدرت في دمشق عام ١٩٨٠ . ومع أنّ جهود المترجمين قد تركّزت على تلك المسرحيّة ، فإن ذلك لم يحل دون نقل أعمال أخرى ل « غوته » مثل : « إفيجينيا في تاوريس » و « نزوة العاشقين » و « الشركاء في الذنب » و « جوتس فون برليشنجن » ، وكانت مسرحية « كلافيجو » آخر ما عُرِّب من تلك الأعمال (٣١) .

لم يقتصر تلقي « غوته » في العالم العربي على جانب الترجمة ، بل تعدّى ذلك إلى التلقي النقديّ والمنتج . فبالإضافة إلى المقدمات الممتازة ، التي كتبها طه حسين لبعض تلك الترجمات ، صدرت حول « غوته »

أدبيات ثانوية كثيرة ، بعضها من وضع مؤلفين عرب والبعض الآخر مترجَم ،ولعل أبرزها : « الشرق والإسلام في أدب جوته » لعبد الرحمن صدقي ، و « عبقرية جيته » لعباس محمود العقاد ، و« غوته وألف ليلة وليله » لـ « كاتارينامومسن »و« غوته وعصره » لـ « جورج لوكاش»(٣٢).
وقد كانت الذكرى الـ ١٥٠ لوفاة « غوته » مناسبة لصدور عدد من الأبحاث والمقالات حول هذا الأديب وأثر مسرحية « فاوست » في الأدب العربي الحديث . فمن بين الكتّاب العرب الذي استقبلوا هذا العمل الأدبي بطريقة خلاّقة منتجة عباس محمود العقاد وتوفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد وفتحي رضوان (٣٣) .

٤ — مختارات وكتب قراءة :

ومن أشكال استقبال الأدب الألماني التي بدأ الوطن العربي يشهدها منذ الخمسينات ، المختارات وكتب القراءة .وكان أوّل إصدار من هذا النوع كتاب « روائع من الأدب الألماني » الذي تولّى ترجمته وكتابة مقدمة له فؤاد أيوب. تلا ذلك صدور كتاب « قصص مختارة من الأدب الألماني » ، الذي ترجمه سهيل أيوب وزوّده بمقدمة مليئة بالمغالطات التي تدلّ على جهل مؤلفها التامّ بالأدب الألماني وتاريخه(٣٤) . أما الترجمة ، التي تمّت في الحالتين عن لغة وسيطة وليس عن الألمانية مباشرة ، فترتسم علامة استفهام كبيرة على نوعيتها التي تتناقض كلّ التناقض مع التمجيد الذي يتضمنه العنوان والمقدّمة . ومع أنّ إصدارات كهذه مفيدة في حدّ ذاتها ، لأنها تصلح لتعريف القراء العرب بالأدب الألماني ، فإنّ « الروائع » و «المختارات» التي قدّمها فؤاد وسهيل أيوب ،

باختيارها الإعتباطيّ وترجمتها الرديئة ، تقدّم صورة بعيدة تماماً عن « الروعة » وعن « عيون الأدب العالمي » .

في أواسط الستّينات استؤنف إصدار كتب « المختارات » هذه، التي يرى أستاذ الأدب الألماني مصطفى ماهر ، الذي كانت له منها حصّة الأسد ، أنّها « في البداية مفيدة جداً » (٣٥) . ومع أننا لا ندري أيّة بداية يعني المؤلف ، فبداية استقبال الأدب الألماني في الوطن العربي ترجع إلى مطلع هذا القرن وليس إلى الستّينات منه، فإنّ هنالك حقيقة قائمة ، هي أنّه قد صدرت عدّة كتب من هذا النوع ، أهمّها :

— « قصص ألمانيّة حديثة » ، ويضمّ أربع عشرة قصّة لكتّاب معاصرين ، قام باختيارها ووضع مقدمة لها الناقد الألمانيّ « زيغريد كاله » (٣٦) . أما الترجمة عن الألمانيّة فقد تعاون على إنجازها ثلاثة مترجمين من ذوي الإحاطة الجيّدة باللغة الألمانية وآدابها ، هم : مصطفى ماهر وفؤاد رفقه ومجدي يوسف ، وهذا تعاون مثمر ، حبّذا لو استمرّ ، ولكنّ شيئاً من ذلك لم يحدث نتيجة لضعف وعي أهميّة العمل الجماعي ، ولتفشّي التنافس الذي لا مبرر له بين المترجمين .

— « صفحات خالدة من الأدب الألماني » ، وهو كتاب قراءة ضخم ، أنجز ترجمته عن الألمانيّة وقدّم له مصطفى ماهر (٣٧). أما العنوان الأصليّ لهذا الكتاب فهو « شهادات من الأدب الملتزم » ، وقد لجأ المترجم إلى تغييره بقصد إعطائه طابعاً تمجيدياً . ومع أنّ هذا التغيير قد يجتذب بعض القراء ممن تغرّهم نعوت طنانة مثل « خالد » و « رائع » ، فإنّه تغيير يتنافى تماماً مع النيّة النقديّة لمنتقي تلك النصوص

« فولفجانج لانغنبوخر » . أما نوعية الترجمة فهي النوعية نفسها التي عُرف بها ماهر ، والتي يمكن تلخيصها بأنها أمينة ومتقيّدة بالنص الأصلي من الناحية اللغويّة ، ولكنها فقيرة أسلوبياً وجمالياً . ومن الجدير بالملاحظة في هذا السياق أنّ المترجم قد زوّد هذا الكتاب بمقدّمة طويلة ، يلخّص فيها تاريخ الأدب الألماني منذ البداية حتى العصر الحاضر .

ومع أنّ هذه المقدمة تفتقر إلى الرشاقة الأسلوبية والدقة العلميّة ، وتطغى عليها القوالبيّة والإنشائيّة ، فإنها تمثّل أحد المراجع العربية القليلة حول تاريخ الأدب الألماني .

— « ألوان من الأدب الألمانيّ الحديث » ، وهو كسابقه كتاب ضخم ، ترجمه عن الألمانيّة وقدّم له مصطفى ماهر (٣٨) . أما النصوص التي قام بانتقائها « مارتين غريغور — دلّين » ، فتتألف من قصص وقصائد ومقالات تمثّل الأدب الألمانيّ في مرحلته المعاصرة . وفيما يتعلق بنوعية الترجمة والتقديم لا يختلف هذا الكتاب عن سابقه .

ومع أننا نعتبر هذه الإصدارات مفيدة على وجه العموم ، فإنّ لنا عليها تحفظات عديدة ؛ سواء بالنسبة لنوعية الترجمة والمقدمات التي وضعها المترجم ، أم بالنسبة للطريقة التي اختيرت بها النصوص . فهذه الطريقة تعكس رغبة الناشر في تقديم نصوص نموذجيّة ، يخرج منها القارىء بفكرة عامة عن الأدب الألمانيّ . ومع أنّ هذا الهدف مشروعٌ وجدير بالإحترام ، يبقى هنالك اعتبار هامٌ آخر ، هو الحاجات الثقافيّة للمنطقة المستقبلة . ومما يؤخذ أيضاً على الإنتقاء تقيّده بالحدود السياسيّة الراهنة للأقطار الناطقة بالألمانيّة ، بحيث أُغفل الأدب الألماني الذي يُنتج خارج جمهورية ألمانيا الإتحادية . ومع ذلك فإن كتب القراءة

والمختارات القصصية الثلاثة هذه تمثل تقدماً ملحوظاً على ما سبقها في هذا المضمار. ومن أبرز جوانب ذلك التقدّم تلك الملحقات الفهرسيّة ، التي تُعرّف بحياة وأعمال كلّ أديب ألمانيّ ، وتُشير إلى ما تُرجم من أعمال الأديب أو كُتب عنه بالعربيّة .

٥ — الموقف الراهن :

في أواسط الستينات من هذا القرن ظهر جيل جديد من المترجمين « الذين يجيدون الألمانيّة وينقلون عنها مباشرة ». أمّا أولئك المترجمون الذين لا يتقنون الألمانيّة ، بل ينقلون الترجمات الإنكليزية أو الفرنسيّة إلى العربيّة ، « فقد تمّت تنحيتهم تدريجياً من قبل المترجمين الملمّين بالألمانيّة » . كما يرى مصطفى ماهر (٣٩) . واذا صحّ أنه قد تمّ تحوّل في مجال الترجمة من الألمانيّة إلى العربيّة ، فإنّ هذا التحوّل قد حصل ضمن سياق تاريخيّ معين ، هو تلك القفزة المؤقتة التي شهدتها العلاقات العربيّة — الألمانيّة في آخر الخمسينات ، وقد شكّل تعزيز التعاون الثقافي أحد أوجهها. وضمن ذلك الإطار اتجهت النيّة إلى التوسع في تدريس اللغة الألمانيّة في المدارس والجامعات ، وذهب عدد لا يستهان به من الطلبة العرب إلى الدول الناطقة بالألمانية لدراسة علم اللغة الألمانية وآدابها (جرمانستيك) . وقد أنهى بعض اولئك الطلبة دراستهم في أواسط الستينات وعادوا إلى بلادهم ، حيث خرج من بين صفوفهم عدد من المترجمين الذين يمتلكون الكفاءة اللغوية على صعيد الألمانية على الأقل . ولكنّ ما يمتاز به هذا الجيل عن سابقه هو إحاطته الأكبر بالأدب الألمانيّ وتاريخه ، وإيلاؤه الأدب الألماني المعاصر قدراً أكبر من الإهتمام ، بعد أن كان إهتمام الجيل السابق منصبّاً على المرحلة الكلاسيكيّة بشكل

خاص . ومن الملاحظ أيضاً حدوث تحوّل فيما يتعلق بالجنس الأدبي للأعمال المترجمة . فإذا كانت الأجناس الملحمية، كالرواية والقصة، قد حظيت في السابق باهتمام كبير ، فقد شهدت الستينات والسبعينات من هذا القرن تزايد الإهتمام بالأعمال الدرامية الألمانية ، فتُرجمت أو أعدّت مسرحيات كثيرة لـ« برتولت بريشت » « فريدريش دورنمات » و « ماكس فريش » و « جرهارد هاوبتمان » و« بيتر فايس » و « هاينريش فون كلايست » وسواهم من الدراميين الألمان . كما صدر بالعربية أكثر من عرض تاريخي للدراما الألمانية الحديثة ، وصدرت دراسات عديدة حول كتّاب مسرحيين ألمان . وقد شكّل « بريشت » و« دورنمات » مركزيّ الثقل في استقبال الدراما الألمانية عربياً ، سواء على صعيد الترجمة أم على صعيد الدراسات النقدية (٤٠) . وما من شك في أنّه قد كان لذلك الإستقبال في شكله المنتج آثاره التجديدية الكبيرة في تطور المسرح العربي المعاصر . ومع أنّه لا يمكننا أن نفصّل هنا أسباب وخلفيات ذلك « الطلب » المتزايد على النصوص المسرحية الألمانية ، والأجنبية عموماً ، فإننا نستطيع القول إنّ هذا الطلب يرجع في المقام الأول إلى أزمة النص المسرحي المحلي ، وإلى حاجة الحركة المسرحية العربية الناشئة للإستفادة من التجارب المسرحية المتقدمة (٤١) . وفي هذا السياق لا يجوز أن يفوتنا سببٌ يبدو الوهلة الأولى عديم الأهمية ، ألا وهو الإعتقاد السائد بإنّ ترجمة الأعمال المسرحية أمر سهل . ولكن منذ صدور كتاب « الترجمة الأدبية » لـ « جيري ليفي » على أبعد تقدير ، بات الناس يدركون مدى خطأ هذا الإعتقاد وسذاجته (٤٢) .

إلاّ أنّ تزايد الإهتمام بالدراما الألمانية لا يعني بالضرورة تحوّل

الإهتمام عن الأدب القصصي والروائي الألماني . فقد شهد العقدان الأخيران نقل عدد لا بأس به من القصص والروايات الألمانيّة إلى العربيّة ، بحيث أصبح كتّاب مثل « فرانتس كافكا » و « توماس مان » و « هرمان هيسّه » و « إريش ماريا ريمارك » يشكلون مراكز ثقل في استقبال الأدب الألماني ككل ، وأصبح روائيون مثل « هرمان كانت » و «برونو ابيتس» و « بربارافريشموت » و «هاينرش بول» ممثلين بعمل مترجم واحد على الأقل. بالمقابل نجد أنّ تلقّي الشعر (القصيدة) الألماني عربياً قد اقتصر على الحدّ الأدنى، وذلك على الرغم مما يتمتع به من مكانة في الأدب الألماني والعالميّ . ومردّ ذلك ليس نقص في « الطلب » ؛ فللشعر ، حتى الأجنبي منه، جمهور واسع من القرّاء العرب، بل النقص في « العرض » . فترجمة الشعر عمل يتطلب من المترجم ، بالإضافة إلى الكفاءة اللغويّة ، موهبةً من نوع خاص ولاسيما إذا راعينا أنّ الأدبيْن الألماني والعربيّ يعتمدان نظامين مختلفين من العروض (٤٣) . وإذا كان التكافؤ الجماليّ والأسلوبيّ هو المقياس الصحيح لنجاح الترجمة الأدبيّة، فإنّه لا يمكن لغير الشاعر أن يترجم الشعر بشكل ناجح (٤٤) . ومع ذلك كانت هناك محاولات عديدة لترجمة أشعار ألمانيّة إلى العربيّة وللكتابة حول الشعر الألماني . ولعل أبرز تلك المحاولات قيام عبد الرحمن بدوي بتعريب « الديوان الغربي — الشرقيّ » لـ « غوته » وبترجمة عدد كبير من القصائد الألمانيّة الحديثة ، التي أوردها ضمن كتابه « الشعر الأوروبي الحديث » . أما مصطفى ماهر فقد ترجم قصائد لشعراء ألمان معاصرين ، وذلك في سياق كتاب « ألوان من الأدب الألماني الحديث » ، وعرّب قصائد مختارة للشاعر الألماني « كارل كرولو » ، كذلك قام ممدوح حقّي بترجمة أشعار

لـ « ريلكه » عن الفرنسيّة ، ووضع لهذا الكتاب مقدّمة يحتذى بها من حيث التوجّه النقدي المقارن وربط العمل المترجَم بأفق المستقبلين . ومن المحاولات الهامّة أيضاً ترجمة قصائد لـ « ريلكه » و « هولدرلين » شعراً من قبل فؤاد رفقة ، وتعريب أشعار لـ «ماورر» من قبل الشاعر عادل قرشولي . أما المترجم والناقد المعروف عبد الغفار مكاوي فقد نقل إلى العربيّة مختارات من شعر « بريشت » ونماذج من الشعر الألماني الحديث ، كما يرجع إليه الفضل في كتابة عرض لتطور الشعر الألماني في القرن العشرين (٤٥) . ومع أنّ هذه المحاولات جديرة بالتقدير والإهتمام ، فقد بقيت دون صدى يستحق الذكر ، ولم يلعب استقبال الشعر الألماني في العالم العربي ، سواء على مستوى جمهور القراء أم على المستوى الإبداعي ، غير دور هامشي بالمقارنة مع الدور التجديدي الضخم الذي لعبه استقبال الشعر الفرنسي والإنكليزي .

يستطيع المرء أن يتوصّل من هذا الإستعراض التاريخي السريع لإستقبال الأدب الألماني في العالم العربي إلى الإستنتاجات التالية :

— بدأ هذا الإستقبال متاخراً عن عمليات تلقي الآداب الأوروبيّة الأخرى ، وذلك نتيجة للحواجز اللغوية ولظروف تاريخية معروفه .

— مثّل استقبال الأدب الألماني عربياً طوال العقود الستة الأولى من هذا القرن إمتداداً لإستقبال ذلك الأدب في فرنسا وانكلترا ، ولم يكن استقبالاً أصيلاً ومباشراً إلى حدّ بعيد . وقد تجسدت هذه الحقيقة في أنّ معظم الترجمات لم تتم عن الألمانية مباشرة بل عن الفرنسية أو الإنكليزية .

— كان هذا الإستقبال فوضوياً وعشوائياً ومتقطعاً ومفتقراً إلى أية منهجيّة أو ترابط أو استمراريّة ، وظل بعيداً عن أي ضابط أو ناظم

أو رابط ، وذلك نتيجة لغياب « علم اللغة الألمانيّة وآدابها » في الأقطار العربيّة ،ولقلة المترجمين المحيطين بالأدب الألماني الذين ينقلون عن الألمانيّة مباشرة .

— ظلّ هذا الإستقبال بعيداً عن الحاجات الثقافية للمجتمع العربيّ ، وبقي في معظم الحالات خاضعاً لمزاج وتقديرات مترجمين لا تربطهم بالأدب الألماني أية صلة ، أو لناشرين تحركهم دوافع تجاريّة قبل أيّ شيء آخر .

— منذ أواسط الستينات طرأ على استقبال الأدب الألماني عربياً بعض التحسّن ، وذلك في أعقاب تخرج عدد جيد من دراسي اللغة الألمانية وآدابها في أكثر من قطر عربي ، وفتح فروع لتدريس هذا العلم في بعض الجامعات العربيّة . وقد أدّى ذلك إلى تزايد نسبة الترجمات التي تنجز عن الألمانية مباشرة ، وتزايد الدراسات النقدية عن الأدب الألماني . ولكن هذا التحسن محدود النطاق ، وما زال قسم كبير من الأعمال الأدبيّة الألمانيّة يردنا مترجماً عن لغات أوروبيّة وسيطة .

* * *

استقبال هاينريش مان عربياً

١ – رواية « الملاك الأزرق » :

لئن كانت رواية « غوته » : « آلام فرتر » قد مثّلت المحطّة الهامّة الأولى في تاريخ استقبال الأدب الألماني عربياً ، فإنّ رواية « هاينريش مانّ » : « الملاك الأورق » كانت أوّل رواية ألمانيّة حديثة ، تُستقبَل على نطاق واسع من قبل جمهور القرّاء . تُرجمت هذه الرواية إلى العربية للمرّة الأولى عام ١٩٥٩ عن الانكليزيّة ، ولكنّ الترجمة التي قُدّر لها أن تحظى بانتشار واسع ، هي تلك التي أنجزها الصحفيّ اللبنانيّ خيرات البيضاوي بعد ذلك بعامين ، حينما صدرت في دار نشر بيروتية مرموقة ، وما زالت تُعرض في طبعة شعبيّة زهيدة الثمن (١) .

إنّ أية محاولة لتفسير سعة الإنتشار التي عرفتها هذه الرواية المترجمة ، لابدّ لها من أخذ عاملين بعين الإعتبار ، هما : تصميم غلاف الكتاب ، ودور الفيلم الذي يحمل العنوان نفسه . فغلاف الكتاب قد صُمّم بطريقة فاضحة ، يُرجّح أنها قد لعبت دوراً فعّالاً في اصطياد القرّاء . وهذا أمر غير مستغرب في مجتمع يسود فيه كبت جنسيّ متطرّف كالمجتمع العربيّ . أمّا فيلم « الملاك الأزرق » ، الذي أخرجه « يوزف شترنبرج » بالإستناد إلى رواية « هاينريش مان » ، فقد عُرض في دور السينما

العربيّة بنجاح كبير ، ولعب دوراً هاماً في إرساء شهرة هذه القصّة ، فمهّد الطريق لإستقبال ترجمتها العربيّة (٢) . وليس أدلّ على ذلك من أنّ كلتا الترجمتين تحملان عنوان الفيلم وليس العنوان الأصلي للرواية . ويبدو أنّ هذه الحقيقة لم تغب عن ذهن خيرات البيضاوي ، الذي حاول عن سابق وعي الإستفادة من دور الفيلم في ترويج الكتاب . فهو يكتب في صفحة الغلاف الأخيرة : « ماهو الذي لا نجده في هذه القصّة التي استفاضت شهرتها حتى قبل أن تُعرض على الشاشة وتصبح الشريط العالميّ المعروف ! » ولكن إذا تركنا هذه الإشارة جانباً ، نجد أنّ المترجم لا يقدّم للقراء العرب أيّة معلومات حول رواية « الملاك الأزرق » ولا عن مؤلّفها ، بل يكتفي بتلخيص القصّة في سطور قليلة تغلب عليها الإنشائية الفارغة ، ويختم ملخصه هذا بالعبارات التالية : « ماذا في كلّ ذلك ؟ بل أيّ شيء لا نجده فيه ، عندما تتناوله ريشة فنان مثل « هينريش مان » ليصور من خلاله أسرار الحياة والحبّ والمجتمع ، ويرفع من مكنونات النفس البشريّة ، وانفعالاتها الجليّة الغامضة أمام حاجات الجسد والروح كلّ قناع ، فاذا ثمة تحت الحلّة الظاهرة ما تحتها مما يخطر ولا يخطر على البال من حُسن وقبح ، ومن حقيقة ووهم ، ومن خيرٍ وشرّ ، في كلّ ناحية وصوب . وإذا ثمة كل متعة وعبرة وعجب » (!) . بهذه الطريقة الدعائية المبتذلة يقدّم البيضاوي رواية « هاينريش مانّ » للقارىء العربيّ ، متحاشياً التطرّق إلى موقع هذه الرواية ومؤلّفها في تاريخ الأدب الألمانيّ ، أو إلى طبيعة اهتمامه كمترجم بالعمل الأدبيّ الذي قام بنقله . وهذا ليس من باب الصُدفة فخيرات البيضاوي لا يعرف الكثير عن « هاينريش مانّ » ولا عن الأدب الألمانيّ برمته ، وطبيعيّ أنّ « فاقد الشيء لا يعطيه». ولكنّ

المترجم لا يقصّر في تقديم الرواية فحسب ، بل يغفل أيضاً ذكر عنوانها الأصليّ واللغة الأجنبيّة التي تمّت عنها الترجمة ، وذلك في محاولة لتضليل القراء . فالعنوان ، أي « الملاك الأزرق » ، مشترك بين الترجمة الإنكليزية والفيلم ، ولكنه ليس العنوان الأصلي للرواية (٣). كذلك توحي بعض الدلائل بأنّ البيضاوي قام بالترجمة عن الألمانيّة مباشرة ، بينما تشير دلائل أخرى إلى أنّ الترجمة قد تمّت عن الإنكليزيّة . ولكنّ الباحث يستطيع أن يتبيّن بسهولة أنّ المترجم قد استخدم النصّ الأصليّ والترجمة الإنكليزيّة ، عندما قام بالنقل . فكيف كان ذلك الإستخدام ؟ أمّا حقيقة أنّ البيضاوي قد عرف النصّ الألماني بشكل من الأشكال ، فهو أمر يُستدل عليه من الصفحة الأولى ، التي تبدأ بتوضيح « ضمنيّ » لكلمة « أونرات »وهو إيضاح لا يرد ضمن هامش نقديّ بل في متن النصّ . ولكن هذه ليست هي المرّة الوحيدة ، التي يخرج فيها المترجم عن دوره ويتحوّل إلى شريك في التأليف . فالبيضاوي يضطلع بهذا الدور منذ البداية ، عندما أضاف إلى العمل المترجَم « تمهيداً » من أربع صفحات دون أن ينبّه القارىء إلى أنّ هذا التمهيد من وضعه وليس من ضمن العمل الأصليّ (٤) .

يبدو أنّ دور النصّ الألمانيّ قد اقتصر بالنسبة لمترجمنا على معرفة كلمة « أونرات » ، وفيما عدا ذلك تمّ الإعتماد على الترجمة الإنكليزيّة . فسرعان ما يتحوّل الأستاذ « رات » إلى « ريث » وفقاً للفظ الإنكليزي لهذه الكلمة . ولكنّ البيضاوي لم يأخذ عن الترجمة الإنكليزيّة أسماء العلم فقط ، فلو أنه اكتفى بذلك لهان الأمر ، بل أخذ كذلك بالأخطاء ، التي كان باستطاعته تجنبها بيسر ، لو عرف النص الألمانيّ بصورة جيّدة .

كمثال على ذلك نسوق ترجمة تلك الأبيات ، التي يتغزّل فيها التلميذ « لوهمان » بالراقصة « روزا فروهليش » . أما النصّ الأصلي لتلك السطور فهو :

Du bist verderbt bis in die Knochen
Doch bist du' ne grosse Kûnstletrin
Und kommst du erst mal in die Wochen .....

(أنتِ فاسدة حتى العظم
ولكنك فنانة كبيرة ،
وإذا ما جاءك النفاس . . .)

وفي الترجمة الإنكليزية :

Her virtue is truly to seak
But she 's an artist to the bone
And when she comes to me next week ...(٥)

تنطوي هذه الترجمة ، التي أنجزها « هوارد فيرتيج » على خطئين رئيسيين ، يتعلق أوّلهما بترجمة تعبير « أنتِ فاسدة حتى العظم » . الذي يضعه المترجم في سياق غير صحيح ، وذلك حين يربطه بالفنانة بدلاً من « أنتِ » . أما الخطأ الثاني فيتعلق بترجمة تعبير آخر هو « in die Wochen Kommen » ، الذي ينقله « فيرتيج » إلى الإنكليزية بـ « تأتي إليّ في الأسبوع المقبل » ، ومعناه الصحيح هو « تنفّس » (٦) . في الحالة الأولى أخطأ المترجم في الربط بين التعبير وسياقه ، وفي الحالة الثانية أخطأ في نقل التعبير نفسه ، وهما خطآن يرجعان إلى سبب واحد هو سوء فهم النص . تبنى خيرات البيضاوي الخطئين كليهما ، وذلك عندما ترجم هذا المقطع على النحو التالي :

« طهارتها حريّة حقاً بالبحث عنها ،
إلاّ أنها فنانة في العظم ،
فإذا جاءتني في الأسبوع القادم . . . » (٧)

هذا مجرّد مثال يصلح لأن يعطينا فكرة عن الكيفيّة التي تبنّى بها البيضاوي أخطاء الترجمة الإنكليزية. إلاّ أن الترجمة العربيّة تعجّ بأخطاء وأغلاط وتشويهات لا تتضمّنها الترجمة الإنكليزية هذه . ويكفي للتدليل على ذلك أن يخضع المرء مقطعاً واحداً من هذه الترجمة لتحليل نقديّ ؛ وليكن مطلع الفصل الثاني ، ونصّه بالألمانيّة :

Auch Unrat ass, dann legte er sich auf das Sofa. Aber wie es alle Tage ging, warf im rechten Moment, als er einnicken wollte, nebenan seine Haushâlterin ein Geschirr hin. Unrat fuhr af und griff sofort wieder nach Lohmanns Aufsatzheft, wâhrend er sich rosa fârbte, als Lese er das die Scham Verletzende das darin stand, zum ersten Mal. Dabei liess es sich gar nicht mehr schliessen, so sehr auseinander—gebogen war es an der Stelle wo die Huldigung an die Kûnstlerin Frâulein Rosa . Frôhlich sich befand. Der ûberschrift folgten einige unleserlich gemachte Zeilen, dann ein freier Raum ...(11) .

ترجم خيرات البيضاوي هذا المقطع كالتالي :

« وتناول ريث طعامه في منزله كالعادة . ثمّ ارتمى على فراشه ، يغفو إغفاءته القصيرة كالعادة. ثمّ أفاق على صوت تحدثه له خادمه متى وجب أن يفيق كالعادة . ونهض من فراشه ليعود فيتفحص دفتر لوهمان وليحمرّ وجهه ثانية وهو يقرأ سطوره ، فانّه لمخجل حقاً ، فخجل ولكن ريث الأستاذ لم ينصرف عنه مع ذلك ، وبالرغم من رداءة الخطّ .

وتطلّع في صفحة قد كُتب فيها : تحية إلى (لولا لولا) . ولم يستطع قراءة بعض الأسطر ، ثم وجد فاصلة ثم هذه الأبيات . . » (٩) .

أما الترجمة الصحيحة لهذا المقطع فهي :

(وأكل أونرات أيضاً ، ثم استلقى على أريكة . ولكن ، كما يحدث في كل الأيام، ما أن أراد أن يغفو ، حتىّ ألقت الخادمة طبقاً بجواره في اللحظة المناسبة . أفاق اونرات فجأة وأمسك على الفور بدفتر إنشاء « لوهمان » ، بينما تورد لونه ، وكأنه يقرأ للمرّة الأولى ما فيه من أشياء تخدش الحياء ، مع أنه أصبح من الصعب إغلاق الدفتر من شدّة ما طُوي عن بعضه في ذلك الموضع الذي وجد فيه التغزّل بالفنانة الآنسة روزا فروهليش ، أعقب العنوان بضعة سطور طُمست لتصبح غير مقروءة ، ثمّ فراغ . .) .

يتبين لنا من المقارنة النقديّة أنّ المترجم قد وقع عند نقل هذا المقطع البسيط إلى العربية في مختلف أنواع الأخطاء ، بل أنّه لم ينقل جملة أو حتى جزءاً من جملة بشكل صحيح ، ناهيك عن الركاكة الأسلوبية اللامتناهيه . فهناك إضافات مثل « في منزله كالعاده » ، « ليغفو إغفاءته القصيرة كالعادة » ،« ثم أفاق على صوت تحدثه له خادمه متى وجب أن يفيق كالعادة » ، « إنّه لمخجل حقاً مخجل » ، « بالرغم من رداءة الخطّ » ، « ولكنّ ريث لم ينصرف عنه مع ذلك » ،« تطلعّ في صفحة كتب فيها » ، « ثمّ وجد فاصلة ثمّ هذه الأبيات ». ومن ناحية أخرى لجأ المترجم إلى حذف أجزاء من النصّ مثل : « ألقت الخادمة طبقاً بجواره في اللحظة المناسبه » ، « كأنه يقرأ للمرّة الأولى ما فيه » ، « مع أنّه أصبح من الصعب إغلاق الدفتر من شدة ما طوي عن بعضه في ذلك

الموضع » ، « أعقب العنوان » . أما النوع الآخر من الاخطاء فيتمثل في ترجمة المفردات بصورة غير صحيحة مثل : « فراش » بدلاً من « أريكه » ، «خادم» بدلاً من « خادمة » — ولاندري بهذه المناسبة لماذا قام المترجم بتأنيث الخادم — ، « نهض من فراشه » بدلاً من « أفاق فجأة » ، « صفحة» بدلاً من « موضع » ؛ «تحيّة » بدلاً من « تغزل » ، « فاصلة » بدلاً من « فراغ » . ويطال التشويه حتى أسماء الأشخاص ، فيتحوّل « اونرات » إلى « ريث » ، وتتحول « روزا فروهليش » إلى « لولا لولا » . يرد كلّ هذا التشويه وكل هذه الأخطاء في مقطع قصير مكتوب بلغة واضحة سهلة ، لا ينطوي فهمه ولا نقله على صعوبات من نوع خاص .

إنّ السمة الغالبة على ترجمة « الملاك الأزرق » هي إذن التشويه النصّي والدلالي والرداءة الأسلوبيّة . أمّا مردّها فهو نقص في الكفاءة اللغويّة على صعيد اللغتين : المنقول عنها والمنقول إليها . فالبيضاوي ليس مترجماً أدبياً ولا يمتلك أياً من الشروط التي لابدّ من توافرها في المترجم الأدبيّ ، وفي مقدمتها الكفاءة اللغوية والإحاطة بالأدبين : المرسِل والمستقبِل . وبغضّ النظر عن الظروف والملابسات التي جعلته يقدم على إنجاز ترجمة أدبيّة ، فإنّ نوعية الترجمة في « الملاك الأزرق » تدلّ بما لا يدع مجالاً للشكّ على عدم إلمامه باللغة الألمانيّة والأدب الألمانيّ ، وعلى أنه بالتالي غير مؤهّل لنقل أحد أعمال الأدب الألماني إلى العربية .

قد يخطر ببال المرء أن يعتبر « الملاك الأزرق » « ترجمة حرّة » أو « إقتباساً » . ولكن للترجمة الحرّة والإقتباس مواصفاتهما ، ولا يجوز التحدث عن « تصرّف » في الترجمة أو عن « إقتباس » ، إلاّ إذا كان

للمترجم غاية معيّنة أو رؤية جديدة أو تفسير جديد للعمل الأدبيّ . وغالباً ما يكون القصد من «الترجمة الحرّة» إزالة طابع الغرابة عن العمل المترجم ، بغرض تسهيل تلقّيه (١٠) . لكننا لا نستطيع أن نتبيّن نيّة كهذه عند مترجم «الملاك الأزرق» ، وكلّ ما يستطيع المرء التأكّد منه هو ذلك التشويه وعدم الإجادة ، اللذان تحولت رواية « هاينريش مانّ » نتيجة لهما إلى قصة أجنبيّة يغلب عليها طابع الإثارة الرخيصة . أم تعمّد المترجم ذلك بغرض ترويج الكتاب ؟ إن كان هذا هو قصده ، فقد كان له ما أراد . لقد شهد ذلك « الهيكل العظمي » الذي تبقّى من رواية « الأستاذ نفايات » إقبالاً شديداً من القراء ، وحظي باستقبال واسع النطاق . صحيح أنّ إقبال القراء العرب على الروايات والقصص الأجنبيّة المترجمة كبير على وجه العموم ، ولكن إلى جانب هذا السبب العامّ لابدّ من وجود أسباب خاصّة ، جعلت القراء العرب يهتمّون بمصير « هذا المدرّس المتحجّر ، الذي يتعرّف إلى الراقصة والمغنّية روزا فروهليش اثناء قيامه ليلاً بمطاردة تلاميذه المكروهين ، فيقع في حبّها ويفقد منصبه » (١١) . أمّا هذه الأسباب فتتعلق في رأينا بموضوع الرواية ومادّتها . فالقارىء العربي يستطيع أن يفهم قصّة كهذه بسهولة ، ويتفاعل معها عاطفياً ويُسقطها على ظروفه وأوضاع مجتمعه ،على الرغم من أنّها قصّة أجنبيّة (١٢) . ومردّ ذلك هو أنّ المشكلات الإجتماعية والسيكولوجيّة والأخلاقيّة المطروحة في « الملاك الأزرق » تشبه إلى حدّ كبير تلك المشكلات الإجتماعيّة والأخلاقيّة التي يعاني منها المجتمع العربيّ الحديث .

يميّز « كلاوس شروتر » بين ثلاثة مواضيع في رواية « الأستاذ

نفايات / الملاك الأزرق » ، هي : تحليل السلطة والقصة المدرسية، وقصة الحب (١٢) . إذا أخذنا بهذا التقسيم نجد أن القصّة المدرسية تمتلك راهنية كبيرة بالنسبة للوطن العربي لأن علاقة المعلّم — التلميذ تنطوي في المجتمع العربي أيضاً على مشكلات تربوية وأخلاقية حادّة لا تختلف في جوهرها عن تلك التي يصفها « هاينريش مان » في روايته . فالمجتمع العربيّ يعرف جيّداً « محنة المعلّم المتولّدة عن ذلك التناقض القائم بين مهنته وبين متطلبات حياته الخاصّة». ويمكن أن يُقال الشيء نفسه عن دور المعلّم باعتباره «إحدى دعائم النظام الإجتماعي السائد ». ولكن يبدو أنّ قصة الحبّ ، التي تمثّل في الرواية « موضوعاً جانبياً » (١٣) قد لعبت في الإستقبال العربيّ دوراً أكبر من ذاك الذي لعبته في الإستقبال الألماني . ولا عجب في ذلك. فالمسألة الجنسيّة قد بلغت في المجتمع العربيّ درجة من التعقيد يصعب تصوّرها في مجتمع أوروبيّ كالمجتمع الألماني . وهذا ما يزيد من إهتمام القارىء العربي بقصص الحب في الأعمال الروائية الأوروبيّة التي تشكّل متنفّساً لتلك المشاعر والدوافع ، التي لا يستطيع الكاتب العربيّ أن يعبّر عنها بالصراحة نفسها التي نجدها في أعمال الكتّاب الأوروبيين . ومن الواضح أنّ دار النشر البيروتيّة ، التي صدرت عنها رواية « الملاك الأزرق » ، أرادت من خلال الغلاف الفاضح الذي زوّدت به هذا الكتاب ، أن تخاطب الرغبات النفسيّة المكبوتة عند القراء ، وأن تستغلّها من أجل ترويج الرواية ، التي دفعت استقبالها عربياً في هذا الإتجاه .وعلى هذا الشكل الملتوي يؤثّر الوضع الإجتماعي والثقافي للمنطقة المستقبِلة في تلقّي العمل الأدبيّ الأجنبي .

اقتصر إستقبال رواية « الأستاذ نفايات / الملاك الأزرق » عربياً على

جانب الترجمة والتأثير على القرّاء ، بينما لم يحدث أي استقبال نقديّ أو إبداعيّ يستحقّ الذكر . وهذا ما لا يُدهش أحداً ، إذا أخذنا نوعيّة الترجمة بعين الإعتبار . لقد بقي « هاينريش مانّ » بالرغم من سعة إنتشار « الملاك الأزرق » ، شبه مجهول في العالم العربي ، وانقضى ربع قرن على صدور الترجمة العربية لروايته ، دون أن يُترجم عمل آخر من أعماله . وبصرف النظر عن استثناءين غير هاميّن ، يمكن القول إنّ استقبال « هاينريش مانّ » في العالم العربيّ قد توقّف بشكل شبه تامّ.

أمّا أوّل هذين الإستثناءين فهو فصلٌ قصير ضمن بحث مصطفى ماهر : « الرواية الألمانيّة في القرن العشرين » ، ويدور في معظمة حول رواية « الخنوع » ، حيث يلخص المؤلف أحداث هذه الرواية ويقدّم مقطعين مترجمين منها ، معتبراً أنهما يشكّلان « ذروتين » من ذرى هذا العمل .

ولعلّ أشدّ ما يلفت النظر فيما كتبه ماهر عن « هاينريش مانّ » ، هي الطريقة التي يعرض بها فنّه الروائي ، الذي يرسم ملامحه بهذه العبارات : « ويغلب على أسلوب هانيريش الواقعيّه التي قد يصبغها بشيء من ألوان الطبيعة أو الرومانتيكيه . . . وهو أسلوب مليء بالحياة على كلّ حال مليء بالطرافة التي كثيراً ما تتحوّل إلى نقد لاذع . إنه يقدم إلى القارىء صوراً حقيقيّة من المجتمع تنطق بما يكمن فيه من عيوب كبيرة وصغيرة ، رئيسية وثانويّة . وهو يحرص على ألا يثقل على القارىء بتأملات فلسفيّة ، وإن لم يكن يخفي آراءه التي جعل أدبه الروائيّ منبراً لها : الدعوة إلى الحريّة للفرد والحريّة للمجتمع ، الدعوة إلى العدالة الإجتماعيّة ، الدعوة إلى تأصيل القيم الأخلاقيّة الإنسانيّة » (١٤) . بهذه الطريقة الإنشائية البعيدة عن التحديد والدقّة ، يعرض ماهر أسلوب وأفكار « هاينريش

مان » ، مما يتفهّم المواقع الفنيّة والمقاصد النقدية لهذا الأديب الكبير . وهذا ما لا يمكن ردّه إلى ضيق المجـــال فقط ، إذ كان بمقدور المؤلف ، حتى في عرض مقتضب كهذا ، أن يُشير إلى المفاصل الهامّة والمعالم الرئيسيّة في تطور « مان » الفنّي والفكريّ ، مثل التحوّل من « الطبيعويّة » إلى « الرومانتيكية الجديدة » وإلى « الواقعيّة النقديّة » فيما بعد . أما بخصوص النقد الإجتماعي والثقافي ، فلابدّ من الإشارة إلى أنّ هذا النقد كان موجّهاً إلى ضيق الأفق البورجوازي وعقلية الخنوع والدولة الفوقيّة المتسلطة (١٥) . إنّ عرضاً يخلو من هذه العناوين الرئيسيّة يصبح عديم الجدوى .

أما الإستثناء الثاني فهو فصل قصير ورد ضمن كتاب « صفحات خالدةمن الأدب الألماني » ، الذي نقله مصطفى ماهر إلى العربيّة . ويتألّف هذا الفصل أيضاً من مقاطع مترجمة من رواية « الخنوع » (١٦) .

كيف يمكن تفسير هذا الركود الذي شهده استقبال « هاينريش مان » في العالم العربيّ طوال ربـــع قرن ؟ لا جـــدال في أنّه يرجع إلى عوامل متعددة ، أهمّها في رأينا أنّ النقد الإجتماعي والثقافيّ الذي تتضمّنه أعمال هذا الأديب ، لم يكتسب في العالم العربي تلك الراهنيّة التي يملكها في ألمانيا وبعض البلدان الأخرى. إنّ « نقد أسلوب الحياة البورجوازيّ الرأسماليّ » ، الذي يمثّل أحد الملامح الرئيسيّة لأعمال « مان » ليس مرغوباً في مجتمع لم تتمكن فيه البورجوازيّة من أن تكرّس نفسها طبقة مسيطرة وذلك لأسباب تاريخية معروفة . لذا فإنّ أسلوب الحياة البورجوازيّ ، الذي لم يتفتّح في الشرق العربي ، مازال يمتلك في هذه المنطقة جاذبية قويّة ، حيث يربط كثيرون بينه وبين الرخاء

الإستهلاكيّ والإشباع الجنسيّ اللذين توفرهما المجتمعات الصناعيّة الرأسماليّة لأفرادها (١٧) . أما النقـد الإجتماعي والثقافي المطلوب حالياً فهو ذلك النقد الموجّه إلى أسلوب الحياة التقليدي شبه الاقطاعيّ . وهذا أحد الأسباب الرئيسيّة للنجاح الكبير ، الذي أحرزته رواية « غوته » « آلام فرتر » ومسرحية « السيد بونتيلا » لـ « بريشت » في ترجمتهما العربيّة . من ناحية أخرى فإنّ البورجوازيّة الطفيليّة التي طغت على سطح المجتمع العربي منذ أواسط السبعينات ، تستورد نمط الحياة البورجوازي الغربيّ وتقلّده بحذافيره ، وهذا ما يوفر بصورة متزايدة الشرط الإجتماعي ـ التاريخي لاستقبال أعمال « هاينريش مانّ » التي تنتقد طريقة الحياة البورجوازية. أما بالنسبة لرواياته التاريخيه المناهضة للفاشية ، ولاسيما روايتي « شباب الملك هنري الرابع » و « اكتمال الملك هنري الرابع » ، فقد توافر هذا الشرط منذ أن نشأت في العالم العربي أنظمة حكم فاشيّة تابعة ، صادرت حقوق الإنسان وحرياته الديمقراطيّة الأساسية . ولئن كان لم يُنقل إلى العربيّة شيء من تلك الأعمال حتى اليوم ، فإنّ ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى ندرة المتخصصين في أدب « هاينريش مان » من العرب ، وليس إلى نقص في الراهنية . ولعل كتاب الفيلسوف الماركسي الشهير « جورج لوكاش » « الرواية التاريخية » ، الذي يتطرق إلى روايات « هاينريش مانّ » التاريخيّة ، سيساهم في زيادة التفهّم لأهميّة تعريب تلك الروايات ، وذلك بعد أن أصبح هذا العمل النظريّ الهامّ في متناول القراء العرب (١٩) .

٢ ـ رواية « الخنوع »

بعد ركود استمر مايربو على ربع قرن من الزمان استؤنف استقبال أدب هاينريش مان في العالم العربي في أواسط الثمانينات ، وذلك

من خلال تعريب رواية « الخنوع » ، التي تعتبر من أهم روايات هاينريش مان وأشهرها . ففي عام ١٩٨٧ صدرت ترجمة عربية لهذه الرواية ، وقد أنجزتها عن الألمانية المترجمة الأردنية ليلى نعيم، المتخصصة في الأدب الألماني الحديث ، التي سبق لها أن عرّبت روايتين ألمانيتين أخريين هما « الرفاق الثلاثة » و « ليلة لشبونة » للكاتب الألماني الشهير (إريش ماريا ريمارك) . الذي ارتبط اسمه بالأدب المناهض للحرب (٢٠).

لماذا وقع اختيار المترجمة على رواية « الخنوع » دون سواها من أعمال هاينريش مانّ الروائية الكثيرة ؟ ألمجرد الشهرة الكبيرة التي تتمتع بها هذه الرواية على المستويين الألماني والعالمي ؟ أم لأن « الخنوع » تمثل ، باتفاق النقاد ، أحد الأعمال الرئيسة في الأدب الألماني الحديث ؟ أم لأنّ تعريب هذه الرواية يمكن أن يلبيّ حاجة ثقافية في المجتمع العربي ؟ أم لسبب ذاتي بحت يكمن في أنّ المترجمة تحب هذه الرواية وتريد أن تعرّبها لهذا السبب ، وبصرف النظر عن أيّ اعتبار آخر ، مثلما يفعل كثير من المترجمين ؟

لحسن الحظّ فإنّ ليلى نعيم لم تتركنا ننساق وراء الظنون والتخمينات ، فقد تطرقت في المقدمة الطويلة التي وضعتها للرواية إلى مسألة الانتقاء هذه ، حيث ذكرت أنّ الاعتبار الأول الذي دفعها إلى اختيار رواية « الخنوع » يتمثل في أنّ هذه الرواية تعالج إشكالية اجتماعية ونفسية وسياسية تشبه إشكالية المجتمع العربي المعاصر إلى حدّ كبير : « وجدت أنّ الخنوع يعيش داخلنا . . . داخلي وداخل من أعرف ، وداخل أفراد الوطن العربي . ربما هذا هو السبب المباشر

الذي استمر في الإلحاح عليّ لمتابعة ترجمته . . . وجدت فيه واقع الانسان العربي ، ونفسيته بكلّ حالته المرحلية من التأزم وعدم الثبات»(٢١).
وهذا يعني أنّ ليلى نعيم قد أقدمت على تعريب « الخنوع » ليس لسبب ذاتي ، ولا لأنّ لهذه الرواية مكانة كبيرة في الأدب الألماني ، بل لأنها تعالج إشكالية مشتركة بين المجتمعين الألماني والعربي ، ألا وهي إشكالية الخنوع . وهذا يعني أنّ المترجمة قد انطلقت في اختيارها من حاجات الثقافة المستقبلة ومصالحها في المقام الأوّل ، وذلك هو المنطلق السليم الذي ينبغي تبنيه عند اختيار أعمال أدبية للترجمة .
فالعمل المترجم سيستقبل من جانب متلقين في لغة الهدف التي انتقل إليها ، وعليه بالتالي ، إذا أريد لذلك الاستقبال أن يكون ناجحاً ، أن يلبي الحاجات الجمالية والفكرية لأولئك المتلقين ، وذلك على الرغم من أنه عمل أدبي أجنبي كُتب في الأصل لفئة أخرى من المتلقين .

ولربّ متسائل : أوليس من المحتمل أن تكون المترجمة قد أقدمت هنا على إسقاط إشكالية اجتماعية وأخلاقية عربية على عمل أدبي أجنبي بصورة تناقض أفقه الفكري الأصلي ؟ ألا يختلف الخنوع العربي عن الخنوع الألماني ؟ ألا تختلف هاتان الظاهرتان من حيث شروطهما التاريخية ووظيفتهما الاجتماعية ؟ إنها أسئلة جديرة بالاهتمام ، ولكن سواء كانت ظاهرة الخنوع واحدة عند الألمان والعرب أم اختلفت ، فإنّ إسقاطاً فكرياً كهذا الاسقاط الذي مارسته السيدة نعيم مشروع تماماً من وجهة النظر الاستقبالية . فأيّ متلق لايسقط أفقه على العمل الأدبي الأجنبي الذي يتلقاه ؟ ! إنّ السذّج فقط ، الذين لم يسمعوا بعد بجماليات الاستقبال الأدبي ، لايأخذون أفق المتلقي بعين الاعتبار ، ويلجأون إلى تفسير العمل الأدبي بصورة ضمنية ، بعيداً عن أيّ وعي

تأويلي أو نظرة استقبالية . ولكن ليلى نعيم لم تعلل اختيارها رواية « الخنوع » بتلك الاشكالية المشتركة المفترضة بين المجتمعين العربي والألماني فحسب، بل عبّرت أيضاً عن طموحها « لأن يثير هذا الكتاب الحوار الداخلي بين القارىء ونفسه ، ويسهم في تنشيط الحوار الفكري والسياسي ، خدمة في رفد مفاصل هذا الحوار » (٢٢) . وهـذا يعني أن المترجمة راغبة في أن تتدخل من خلال تعريب رواية « الخنوع » في النقاش الفكري المحتدم حالياً في الوطن العربي حول قضايا الديمقراطية وحقوق الانسان ، أي حول علاقة المواطن العربي بالسلطة السياسية والاجتماعية ، وما لتلك العلاقة من اشكالات نفسية وأخلاقية .

لئن كان الطموح الذي عبّرت عنه المترجمة في مقدمة الرواية مشروعاً ، وذلك لأنّ لكلّ مترجم الحق في أن يطمح لأن يساهم العمل الأدبي الأجنبي الذي يقوم بنقله في توضيح المشكلات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية للشعب الذي ترجم ذلك العمل إلى لغته ، فإنّ تحقيق ذلك الطموح لايتوقف على النوايا الحسنة ، ولا على حسن الاختيار وسلامته فحسب ، بل يتوقف بالدرجة الأولى على جودة الترجمة ، أي على نجاح المترجم في أن ينقل العمل الأدبي من « لغة المصدر » إلى « لغة الهدف » بصورة ملائمة ، تحقق للترجمة أكبر قدر ممكن من التقارب (ولا نقول التعادل أو التكافؤ) المعنوي والأسلوبي ـــ الجمالي مع الأصل . وبهذه المناسبة لابدّ من التذكير بأنّ العمل الأدبي نصّ فنيّ جمالي في المقام الأولى ، وهو نصّ يستمدّ تأثيره وقوته من تلك الماهية الخاصة . وعندما تضيع تلك الماهية أو يضيع قسم منها في خضمّ عملية الترجمة ، وذلك نتيجة للخسارة المعنوية والأسلوبية ـــ الجمالية

التي تلحق بالعمل الأدبي عندما يكون المترجم غير قادر على نقل ذلك العمل من لغته الأصلية إلى لغة الهدف بصورة مناسبة ، فإنّ العمل الأدبي المترجَم يفقد قسماً من تأثيره الجمالي والفكري على متلقيه في لغة الهدف، وقد يتحول إلى جثّة هامدة ، وذلك في حالة الترجمات الرديئة . وهكذا فإنّ التأثير الجمالي والفكري الذي يمارسه العمل الأدبي الأجنبي بعد ترجمته أمر لايمكن للمترجم أن يتحكّم فيه إلاّ من خلال حسن اختيار ذلك العمل ، وحسن ترجمته إلى لغة الهدف ، وحسن تقديمه نقدياً ، إذا كان المترجم واحداً من أولئك المترجمين الذين يمارسون التقديم بأنفسهم . أما التأثير نفسه فيتمّ بطبيعة الحال عبر التمازج الذي يحصل بين أفق ذلك العمل الأدبي وأفق متلقيه الجدد في إطار عملية التلقي نفسها .

لئن كانت مهمـــة المترجم تكمن ، كما أسلفنا ، أولاً وقبل أيّ شيء آخر في إنجاز ترجمة ذات نوعية جيدة على الصعيدين المعنوي والأسلوبي — الجمالي ، يصبح من واجبنا أن نتساءل : إلى أيّ مدى نجحت المترجمة ليلى نعيم في الاضطلاع بتلك المهمـــة عندما قامت بتعريب رواية « الخنوع » ؟ يبدو لنا أنّ المترجمة قد انتبهت إلى هذه الاشكالية ، فكتبت في مقدمتها ، وكأنها تريد أن تستبق كلّ نقد يمكن أن يوجّه إلى جودة الترجمة : «هناك بلا شك ثغرات في الترجمة»(٢٣). إلا أنّ المترجمة لم توضح طبيعة تلك الثغرات : أهي ثغرات دلالية أو معنوية ، أم ثغرات أسلوبية — جمالية ؟ وما أسباب ظهور تلك الثغرات ؟ ولماذا لم تعمل المترجمة على تلافيها مادامت على علم بوجودها ؟ إنّ أفضل وسيلة لتحديد طبيعة الثغرات التي أشارت إليها المترجمة هي مقابلة الترجمة بالنصّ الأصلي . ونحن لاننوي في هذا

السياق أن ننجز نقداً تفصيلياً لترجمة رواية « الخنوع » ، لأنّ مهمة كهذه تتجاوز غرض التناول وإطاره ، ولهذا فإننا نكتفي بأبسط صور نقد الترجمة ، ألا وهي مقابلة مقطع قصير من الترجمة بالنصّ الألماني . وقد اخترنا ذلك المقطع بطريقة شبيهة بالعيّنة الشعوائية ، فتناولنا مقطعاً صغيراً من أوّل الفصل الرابع بالمقارنة (٢٤)) :

(١) النص الألماني	بترجمة ليلى نعيم	(٣) الترجمة الدقيقة
Diederich Wûrde, Wie in der besten Neuteutonen - zeit, das Mittagessen verschlafen haben, aber die Rechnung vom Rats-Keller Kam, und sie war bedeutend genug, dass er ins Kondor gehen musste. Ihm war es so schlecht, und man machte ihm auch Unannehmlichkeiten, sogar die Familie. Die Schwestern verlangten ihr monatliches Toilettengeld, und als er erklârte, dass er es Jetzt nicht habe, hielten sie ihm den alten Sotbier vor, der es immer gehabt habe. Diesem Versuch einer	كان ديدريش يفضل ألا يستيقظ قبل ساعات الظهر ، كعادته أثناء وجوده في الإتحاد الطلابي ؛ بعد ليلة غنية بالشرب ، إلا أن وصول فاتورة حساب الحانة أجبره على الاستيقاظ . لم ير بعدها بداً من النزول إلى المخزن . حيث زادت من سوء وضعه الناتج عن كثرة ماشرب من الشمبانيا المضايقات التي واجهته من العائلة . صباح ذلك اليوم ، طالبت أختاه بصرف مخصصهما الشهري ، وعندما رفض ، قارنتا موقفه بموقف المحاسب العجوز زوتبير : الذي لم يتوان مرة واحدة عن دفع مخصصاتهما .	كان ديدريش يود أن يفوته الغداء بسبب النوم ، تماماً كما كان يفعل في أفضل أيام التوتينيين الجدد ،(*) ولكن فاتورة حساب الراتسكلر قد جاءت ، وكانت من الأهمية بحيث كان لابد له من أن ينهض ويذهب إلى المخزن . كان في حالة سيئة ، وفوق ذلك فقد تسببوا له بمنغصات ، حتى العائلة . فالشقيقتان طالبتا بمصروفهما الشهري المخصص للتواليت ، وعندما أوضح لهما أن ذلك المبلغ غير متوافر لديه الآن ، ذكّرناه بزوتبير العجوز الذي كان يوفر لهما المبلغ دائماً .

(١) النص الألماني	بترجمة ليلى نعيم	(٣) الترجمة الدقيقة
Auflehnung begegnete Diederich energisch. Mit rauher Katerstimme setzte er den Mâdchen auseinander, sie Wûrden Sich noch an ganz andere Dinge gewohnen mûssen. Sotbier freilich, der habe immer nur hergegeben und die . Fabrik heruntergewirtschaftet·	قابل ديدريش هذا الموقف الرافض من قبل أختيه لقراراته بحدة ، وأوضح للفتاتين بصوت مخمور أن الوقت قد حان لهما للاعتياد على نمط آخر من الحياة . أما بالنسبة لزوتبير ، فنعته بالاهمال وأنه كان يعطيهما النقود بسخاء على حساب مصلحة المصنع » .	تصدى ديدريش لمحاولة التمرد هذه بقوة . وأوضح للفتاتين بصوت متعب خشن أنهما ستضطران للاعتياد على أمور أخرى مختلفة عن هذه كل الاختلاف . فمن المعروف أن زوتبير كان فقط يعطي ويعطي باستمرار ، وقد اساء ادارة المعمل فتدهور وضعه المالي .

والآن لنستعرض أهم الأخطاء الترجمية الواردة في هذا المقطع القصير ، ولنحدد أنواع تلك الأخطاء :

ترجمة ليلى نعيم	الترجمة الدقيقة	نوع الاغلاط
— لا يستيقظ قبل ساعات الظهر	— يفوته الغداء	— تحريف دلالي
— أثناء وجوده في الاتحاد الطلابي .	— في أوج أيام التوتينونيين الجدد	— تحريف دلالي ، وتفسير ضمني
— بعد ليلة غنية بالشرب	—	— إضافة بغرض الشرح .
— فاتورة حساب الحانة	— حساب الراتسكلر	— شرح ضمني .

ترجمة ليلى نعيم	الترجمة الدقيقة	نوع الأغلاط
- الناتج من كثرة ماشرب من الشمبانيا .	-	- إضافة بغرض الشرح .
- صباح ذلك اليوم .	-	- إضافة شارحة أيضاً .
- المضايقات	- المنغصات أو الازعاجات	- تحريف دلالي على مستوى المفردة .
- طالبت أختاه بصرف مخصصهما الشهري .	- مصروفهما الشهري المخصص للتواليت	- تحريف دلالي على مستوى المفردة .
- وعندما رفض	- وعندما أوضح لهما	- تحريف دلالي
- قارنتا موقفه بموقف المحاسب العجوز زوتبير	- ذكرته بالعجوز زوبتبير	- ترجمة شارحة -
- قابل ديدريش هذا الموقف الرافض من قبل أختيه لقراراته بحدة	- تصدى ديدريش محاولة التمرد هذه بقوة	- تحريف دلالي وشرح ضمني .
- أوضح للفتاتين بصوت مخمور .	- بصوت متعب خشن	- تحريف دلالي وإفتقار إسلوبي .
- لم يتوان مرة واحدة عن دفع مخصصاتهما	- كان يوفر المبلغ دائماً	- شرح ضمني وتحريف دلالي .
- أن الوقت قد حان للاعتياد على نمط اخر من الحياة	- أنهما ستضطران للاعتياد على أمور أخرى مختلفة من هذه كل الاختلاف .	- تحريف دلالي واختصار .
- كان يعطيهما بسخاء	- كان فقط يعطي ويعطي دائماً	- تفسير ضمني
- نعته بالاهمال على حساب مصلحة العمل	- اساء ادارة المعمل فتدهور وضعه المالي .	- تحريف دلالي .

إنّ هذه المقارنة البسيطة بين الترجمة والأصل كافية لأن تظهر لنا مشكلات الترجمة التي أنجزتها ليلى نعيم ، وأبرزها :

١ — التحريف الدلالي أو المعنوي ، سواء على مستوى نقل المفردات أم نقل وحدات وسياقات نصيّة أكبر ، ولكنّ هذا التحريف من النوع الطفيف الذي لايحوّر المعنى بشدة ، إلا أنه نوع كثير الورود .

٢ — الشرح أو التفسير الضمني لأمور آثر الكاتب أن يلمح إليها فقط ، وهذا نمط من الأخطاء يكثر وقوعه في الترجمات الأدبية ؛ وتكون نتيجة إفقار النص المترجم على الصعيد الأسلوبي .

٣ — إدخال إضافات طفيفة على النصّ ، وذلك بغرض الشرح والتوضيح .

٤ — اختصار النصّ اختصاراً طفيفاً .

إن هذه الأنماط من الأخطاء شائعة في الترجمات الأدبية ، سواء في العالم العربي أم خارجه ، وهي أخطاء لاترجع في حالة الترجمة العربية لرواية « الخنوع » إلى سوء فهم النصّ في لغة المصدر (فالمترجمة تتمتع بكفاءة عالية على هذا الصعيد) ، بل إلى مصاعب في التعبير عن معاني ذلك النصّ بوسائل لغوية وأسلوبية مناسبة في لغة الهدف . ولعل هذه الأخطاء الترجمية هي ماعنته المترجمة عندما تحدثت في مقدمتها عن « ثغرات » في الترجمة .

إلا أنه في مقابل تلك الثغرات ، التي اعترفت المترجمة بها بجرأة مثيرة للإعجاب ، فإنّ ترجمة « الخنوع » تنطوي على حلول ترجمية موفقّة دلالياً وأسلوبياً ، بل إنّ الطابع الغالب على تلك الترجمة هو

أنها ترجمة ناجحة وموفّقة . وبالرغم من الثغرات الآنفة الذكر ، فان هذه الترجمة تعتبر من أنجح الترجمات الروائية التي تمت عن الألمانية إلى العربية وأفضلها . وإذا ما أخذنا حجم الرواية ومستواها الفني الرفيع بعين الاعتبار أمكننا القول إنّ الترجمة العربية لرواية « الخنوع » تمثل أبرز وأهمّ حدث شهدته حركة التعريب الأدبي عن الألمانية على امتداد الثمانينات . وبنقلها هــذه الرواية إلى العربية سدّت المترجمة ليلى نعيم ثغرة كبيرة في تاريخ استقبال الأدب الألماني في الوطن العربي .

* * *

«توماس مان» في العالم العربي

١ ـ رواية « آل بودنبروك » في ترجمتها العربية

لئن اقتصر استقبال « هاينريش مان » عربياً على روايتي « الملاك الأزرق » ، و « الخنوع » فانّ عمل الأخ الأصغر سنّاً والأكثر شهرة « توماس مان » قد شهد في العالم العربيّ استقبالاً أوسع وأكثر تنوّعاً واستمراريّة . بدأ ذلك التلقيّ في عام ١٩٥٣ ، عندما نقلت إلى العربيّة قصّة « الدرب إلى المقبرة » ، وبعد ذلك بعامين تُرجمت قصّة « فاجعة قطار » . وفي عام ١٩٦١ صدرت ترجمة عربيّة لرواية « توماس مان » الضخمة « آل بودنبروك » ، وقد أنجزها عن الألمانية محمود ابراهيم الدسوقي ، ثم طرأ على استقبال « توماس مان » في العالم العربيّ ركودٌ دام قرابة عقد من الزمن ، ولم يُستأنف هذا التلقي إلا في عام ١٩٧٠ ، حين صدرت ترجمة عربيّة لقصّة « تونيو كروجر » ، التي تولى الأديب العربي يحيي حقّي نقلها مرّة أخرى عن الفرنسيّة . أمّا آخر ما تُرجم إلى العربيّة من أعمال « توماس مان » فهي قصّة « الموت في البندقيّة » ، وقد نُقلت أيضاً عن الفرنسيّة (١) .

كان أهمّ إنجاز في استقبال « توماس مان » عربياً هو ترجمة رواية « آل بودنبروك » من قبَل محمود ابراهيم الدسوقي ، وهو إنجاز لا ترجع

أهميته إلى ضخامة العمل المترجم فحسب ، بل وإلى المشكلات البالغة التعقيد ، التي تواجه مترجم عمل كهذا . من هذه المشكلات وفرة الصبغة المحليّة والخصوصيّات التاريخيّة وخصوصيّة البيئة التي تتسم بها اللغة الطبيعويّة (الناتورالويّة) لهذه الرواية . ومن الجوانب العصيّة على الترجمة أيضاً تلك المواضع التي يستخدم فيها المؤلّف اللهجة الألمانيّة — الشماليّة والإنكليزيّة أو الفرنسيّة ، وكذلك الوصف التفصيلي المستفيض للبيئة (٢). إن هذه الجوانب وسواها تتطلب أن يبذل المترجم جهوداً مضنية حقاً ، من أجل أن يجد لها بالعربيّة معادلات لغويّة وأسلوبيّة مناسبة . وقد حاول الدسوقي بصبر لا حدود له أن يحافظ على مكوّنات أسلوب « توماس مانّ » وخصوصيته ، وأن يعثر على حلول مقبولة لمشكلات الترجمة التي ينطوي عليها نقل رواية « آل بودنبروك » . ومع أنّ تلك الحلول لم تكن موفّقة في كثير من الحالات ، فإنها تدلّ بوضوح على أننا حيال مترجم ينظر إلى عمله بجدّية تامّة ، ويحاول إتقان عمله على قدر المستطاع . ولا نذهب بعيداً إذا قلنا إنّ محمود ابراهيم الدسوقي يمثّل نموذجاً من المترجمين يتناقض تماماً مع ذلك النموذج الذي مثّله خيرات البيضاوي في نقله لرواية « الأستاذ نفايات / الملاك الأزرق » . ومن الواضح أن الدسوقي كان على وعي تامّ للمشكلات التي تنطوي عليها عملية نقل رواية « آل بودنبروك » إلى العربيّة . فهو يشير بصراحة إلى تلك المشكلات ، وذلك في مقدمته القصيرة ، التي يقدّم فيها لمحة عن حياة « توماس مانّ » وأعماله ، حيث يكتب : « قد يعني القارىء أن يعلم أنّ أسلوب توماس مان على جماله عزيز على الترجمة عزّة منيعة ، وأنّ هذه الترجمة التي نضعها

بين يدي القارىء اقتضت الكثير مما نشير إليه ولا نذكره ، فتوماس مان وصّافة دقيق ، ورسّام رشيق . فلعل نقله إلى العربيّة في هذا الكتاب لا يكون فحسب جهد المقلّ ، بل غاية الجهد ، فإذا قصّر مع ذلك فللناقل كما ذكرنا العذر .. » (٣) . صحيح أنّ الدسوقي لا يحدد في مقدمتّه نوع المشكلات التي واجهته كمترجم ، إلاّ إن عباراته هذه تدلّ على وعي كامل للمشكلة وموقف مبدئيّ منها . ولكنّ « الوصف الدقيق » و « الرسم الرشيق » ، اللذين يشكّلان عنصرين أسلوبيين « عزيزين على الترجمة عزّة منيعة » كما يقول المترجم ، لا يمثّلان في الواقع غير واحدة من معضلات رئيسية ثلاث ، تواجه كلّ من يريد أن ينقل رواية « آل بودنبروك » إلى العربيّة ، وهي :

ـ المشكلة النحويّة المتولّدة عن جُمل « توماس مانّ » الطويلة البالغة التعقيد ، التي لا يمكن نقلها إلى نظام لغوي مختلف تماماً كالعربيّة ، دون أن ينتج عن ذلك إضعاف أسلوبي .

ـ المشكلة الدلاليّة ـ المعجميّة الناجمة بصورة رئيسيّة عن الوصف التفصيلي للأشياء والأشخاص والبيئات ، وهي المشكلة التي يشير إليها محمود ابراهيم الدسوقي في مقدمته (٤) .

ـ مشكلة المستويات اللغوية المختلفة التي ترد ضمن الحوار الروائيّ ، مثل اللغة الخاصّة بكلّ شخصيّة ، والعاميّة والجمل المكتوبة بالإنكليزية أو الفرنسيّة .

أما المشكلتان الأولى والثانية فقد نجح الدسوقي في التغلّب عليهما نسبياً ، حيث حاول أن يقلّد الجمل الطويلة بالقدر الجائز أسلوبياً ، فحافظت تلك الجمل في كثير من الأحيان على طولها الأصليّ ، ولم

يقم المترجم بتجزئتها إلاّ في الحالات التي تقتضيها الضرورة اللغوية أو الأسلوبيّة . وفيما يتعلق بالجانب المعجميّ سعى المترجم للعثور على معادلات عربيّة لكلّ تلك الصفات والنعوت والتسميات التي تحفل بها الرواية . أما تلك المفردات التي لا يوجد بالعربيّة ما يقابلها ، فقد عمد الدسوقي إلى تكنيتها ، وهذا حلّ مقبول بالنسبة لهذه المشكلة الرئيسيّة من مشكلات الترجمة (٥). ولكنّ النجاح الذي أحرزه المترجم في هذين المجالين يبقى نسبياً ، ولا يمكننا القول إنّ « آل بودنبروك » في ترجمتها العربية قريبة جماليّاً وأسلوبيّاً من العمل الأصليّ . صحيح أن لغة الدسوقي سليمة عموماً ،وأنّ جمله متماسكة وغير ركيكة ،ولكنها تبقى من الناحية الأسلوبيّة بعيدة تماماً عن لغة (توماس مانّ) . وفي هذا السياق يبدو لنا أنّ التقارب الأسلوبيّ – الجماليّ مطلب صحيح ،ولكنّه يظلّ بعيد المنال وغير قابل للتحقيق إلاّ بصورة نسبيّة .وحتى على الصعيد المعجمي فإن النجاح الذي أحرزه المترجم بعيد تماماً عن الكمال . فالمعادلات المعجميّة التي يقدّمها ، كثيراً ما تكون غير صحيحة أو غير مناسبة ، بل إنّ الهفوات والأخطاء الصغيرة التي يقع فيها المترجم على هذا الصعيد أكثر من أن تُحصى ، ويستطيع المرء أن يتبيّن في مقطع صغير عدداً كبيراً منها .

لكنّ الأخطاء الدلاليّة – المعجميّة التي ترد ضمن السرد الروائي لا تشكّل على كثرتها نقطة الضعف الأساسيّة في ترجمة « آل بودنبروك ». فإشكاليّة هذه الترجمة تكمن بالدرجة الأولى في نقل الحوار الروائي ، الذي تتجلّى فيه لغة « توماس مان » الطبيعويّة في أوضح صورها . إنّ لكل شخص في هذه الرواية لغته الخاصّة المرتبطة بشخصيّته وثقافته

ووضعه الإجتماعيّ وبيئته . ولذا فإن الحوار الروائي بالذات ، يحوي الكثير من الصبغة المحليّة والبيئة الإجتماعيّة. وعندما قامالدسوقي بترجمة هذا الجزء الرئيسيّ من الرواية إلى العربيّة ، لجأ إلى حلّ غير سليم ، وذلك بأن نقـل الحوار كلّه بعربيّة فصيحة رفيعـة المستوى ، حتى تلك المواضع التي يستخدم فيها المؤلّف لغات أجنبيّة كالإنكليزيّة أو الفرنسيّة. وعلى هذه الصورة طُمس الكثير من المعالم الأسلوبيّة للنصّ ، وضاعت تلك المقاصد الفنّية التي جعلت المؤلّف يكتب الحوار على هذا الشكل . فاستخدام شخص ارستقراطيّ مثل القنصل « بودنبروك » مفردات وعبارات أجنبيّة في حديثه ، ليس من قبيل الصدفة ، بل هو أمر مألوف ، نجده في مجتمعنا أيضاً . وعندما يترجم الدسوقي في عبارة « مدامس ! مسيوس ! » بـ « سيداتي وسادتي » وعبارة « اورنوار مسيوز » بـ « إلى اللقاء يا سادة » ، في مطلع الفصل الثامن من الباب الأول ، فانّه يطمس عنصراً أسلوبياً هاماً من عناصر الرواية . لقد كان الأجدر به أن يترك هذه المواضع في شكلها الأصليّ ، بدلاً من أن يعرّبها . فان كان يخشى ألا يفهمها القارىء العربيّ ، وهو تخوّف لا مبرر له ، فباستطاعته أن يورد ترجمة لها في حاشية . أمّا تلك المواضع التي كتبت بلهجة ألمانيّة شماليّة فتمثّل ترجمتها معضلة حقيقيّة ليس لها حلّ ، وقد لجأ الدسوقي أثناء نقلهـا إلى أبسـط الحلول ، فترجمها إلى العربية الفصحى ، وكان بوسعه مثلاً أن يترجمها إلى إحدى اللهجات العاميّة العربيّة ، كالعاميّة المصريّة لمدينة القاهرة التي أصبحت بفضل الفيلم السينمائي والتلفزيونيّ ووسائل الإتصال الجماهيري المصريّة مفهومة ومألوفة في معظم أجزاء العالم العربيّ . إنّ حلّاً كهذا سيكون أقرب

إلى المقاصد الفنيّة لـ « توماس مان » ، ولكنّه يبقى حلاً إشكالياً له مخاطره ومحاذيره ، خصوصاً وأنّ في الوطن العربيّ عاميّات كثيرة ، لا ندري أيها تقارب عاميّة شمالي ألمانيا . غير أنّ الإشكالات لا تقتصر على ترجمة تلك الأجزاء من الحوار ، بل تشمل ترجمة الحوار كلّه ، الذي نقله الدسوقي إلى العربيّة الفصحى ، مستخدماً أسلوباً موحّداً ، لا فرق فيه بين لغة شخص وآخر ، فألغى بذلك كلّ المستويات الأسلوبيّة واللغوية الموجودة في الحوار . وأزاح كلّ الخصوصيات اللغويّة التي تتميّز بها الشخصيّات.فالكلّ يتكلم اللغة نفسها ويستخدم الأسلوب نفسه ، الأمر الذي يتولد عنه طمس أسلوبيّ ، يمثّل في رأينا نقطة ضعف خطيرة في ترجمة « آل بودنبروك » ، التي بذل الدسوقي مجهوداً ضخماً في إنجازها (٦) . ترى هل غابت أمور أساسيّة كهذه عن بال مترجم ضليع ذي خبرة عظيمة مثله ؟ أم يرجع ذلك إلى عبد الرحمن بدوي ، الذي راجع الترجمة وكان له رأي في طريقتها ؟ إنّه سؤال لا نملك الإجابة عنه ،و لكننا نستطيع أن نشير إلى حلول أفضل من تلك التي لجأ إليها الدسوقي في ترجمة الحوار ، ونذكر منها تلك الحلول التي استخدمها كبار الروائيين العرب من أمثال نجيب محفوظ ويحيى حقّي وتوفيق الحكيم وغيرهم لجسر الهوّة بين العاميّة والفصحى . فهم لم يستخدموا في الحوار اللهجة المحلّية ، كما تتطلب « الطبيعويّة » في الأدب ، ولا استخدموا لغة فصحى بليغة متقعّرة ، كما يطالب عشّاق « البلاغة » التقليدية بأي ثمن ، بل استخدموا في الحوار الروائيّ لغة فصحى ، ولكن فيها الكثير من العناصر العاميّة من مفردات وتعابير تكسبها حيويّة وقرباً من الشعب ، وتسمح بتنوّع المستويات اللغويّة والأسلوبيّة . فحبّذا لو أن مترجم « آل بودنبروك » قد لجأ إلى حلول كهذه . فالترجمة

الأدبيّة جهد خلاّق ، يتطلب بالدرجة الأولى استشفاف المشكلات الأسلوبيّة والجماليّة ، والبحث عن حلول مبتكرة وجريئة لها .

على الرغم من نقاط الضعف التي تطرّقنا إليها آنفاً ، فانّ ترجمة « آل بودنبروك » تُعتبر واحدة من أنجح وأهمّ الترجمات الأدبيّة التي أنجزت عن الألمانيّة إلى العربيّة حتى اليوم . ولئن كانت هذه الترجمة لم تجد الصدى النقديّ والإنتشار الواسع اللذين تستحقهما ، فإنّ ذلك لا يرجع إلى نوعيّة الترجمة ، التي تُعدّ جيّدة بالرغم من كلّ ما لنا عليها من تحفّظات ، بل إلى عوامل أخرى سنعرّج عليها لاحقاً .

مع أنّ الدسوقي لا يذكر في مقدّمته أسباب وقوع اختياره على رواية « آل بودنبروك » دون سواها من روايات « توماس مانّ » ، فليس من العسير على الباحث أنْ يفسّر مثل هذا الإختيار . فهناك إعتبارات عديدة تؤيدّ إمكان حصول استقبال جيّد لهذه الرواية في العالم العربي ، وفي مقدّمتها أنّ العائلة ، التي ترتبط زواية القصّ بفضائها الداخليّ ، تلعب دوراً أساسياً في المجتمع العربيّ (٧) ، كذلك فإنّ شريحة التجّار التي تنتمي إليها أسرة « بودنبروك » شريحة عريقة وذات ثقل كبير في المجتمع المستقبِل ، وهذا يمثّل بالتأكيد شرطاً إجتماعياً مناسباً لتلقي رواية « آل بودنبروك » . ولا نظن أن اعتبارات كهذه كانت خافية على محمود ابراهيم الدسوقي ، عندما وقع إختياره على هذه الروايه .

صدرت الترجمة العربيّة في مجلّدين ضمن منشورات وزارة التربية في « الجمهورية العربيّة المتّحدة » ، ونفدت الطبعة الأولى منذ وقت طويل ، دون أن تصدر طبعة جديدة . امّا اليوم فلا يعرف إلاّ

المختصّون أنّ هذه الترجمة موجودة أصلاً. فخلافاً لرواية «هاينريش مانّ» : « الملاك الأزرق » ، التي حظيت على الرغم من رداءة الترجمة بانتشار واسع ، لم تتحول « آل بودنبروك» في العالم العربيّ ، على الرغم من جودة الترجمة ، إلى « كتاب منزليّ » للبورجوازيّة ، كما كانت الحال في ألمانيا وأوروبا لفترة من الزمن (٨) . أما سبب ذلك فهو في رأينا أن العالم العربيّ لم يشهد ظهور بورجوازيّة بالمعنى الأوروبيّ للكلمة ، تستطيع أن ترى في هذه الرواية « تاريخها النفسيّ » ، وتعيد فيها اكتشاف ذاتها . فالبورجوازيّة العربيّة ، إن جاز الكلام أصلاً عن « بورجوازيّة» طبقة متخلّفة هجينة ، لا تجمعها بالبورجوازية الألمانية التي يصفها « توماس مان » في روايته قواسم مشتركة كثيرة . أما ثقافتها التي تعيش أزمة عميقة ، فهي تتأرجح باستمرار بين سلفية عقيمة وتفرنج كولونيالي مقيت (٩) . إن مواضيع الإنحلال و « التروحن » ، التي يعالجها « توماس مانّ» في « آل بودنبروك » ، غريبة تماماً على هذه «البورجوازية » المتخلفة التي تفصلها هوّة اجتماعية وحضارية سحيقة عن بورجوازية « آل بودنبروك » الأرستقراطيّة ، وتجعلها بالتالي غير قادرة على أن ترى في هذه الرواية صياغة أدبيّة لمشكلاتها .

ثمة سبب آخر لضعف الصدى الذي أحدثته رواية « آل بودنبروك » عربياً ، ألا وهو الحاجز الحضاري الإضافيّ ، المتولّد عن حقيقة أنّ « توماس مانّ » يعالج في أعماله مشكلات ذات طابع ألمانيّ بل أوروبيّ خاصّ . ولذا لابدّ لمن يريد أن يفهم هذه الأعمال من أن يكون ملمّاً بالقضايا الأساسيّة للحضارة الألمانيّة والأوروبيّة ، وهي مقدمة لا تتوافر إلاّ في جزء محدود من القرّاء العرب . أمّا القسم الأكبر من جمهور القرّاء فيجد لهذا السبب صعوبة كبيرة في فهم أعمال « توماس مانّ » .

كذلك لابدّ من أخذ ذلك العامل السوسيولوجي بعين الإعتبار ، الّذي يتطرق إليه « جرزول آيتاش » في دراسته حول استقبال « توماس مانّ » في تركيا ، ويتمثّل ذلك العامل في حقيقة أن غالبيّة المتلقيّن ينحدرون من المدن الصغيرة والأرياف ، مما يجعل من العسير عليهم أن يتفاعلوا مع الأفق الفكريّ لأديب يُعتبر أحد الممثلين الواعين للحضارة البورجوازيّة كـ « توماس مانّ » (١٠) . وتنطبق هذه الملاحظة على المجتمع العربي أيضاً ، ويمكننا القول إنّه لا يمكن لأعمال « توماس مان » ، التي صيغت فيها مشكلات البورجوازية الأوروبيّة ، أن تمتلك راهنيّة كبيرة بالنسبة لمجتمع تنحدر غالبيّة أبنائه من أصول ريفيّة ، ناهيك عن أنّ بورجوازيته عالم ثالثيّة متخلفة .

على أية حال لم تُترجم خلال العقدين اللذين أعقبا صدور الترجمة العربيّة لرواية « آل بودنبرك » أية رواية أخرى لـ « توماس مانّ » ، ودخل استقبال أعمال هذا الأديب عبر وسيلة الترجمة مرحلة ركود ما زالت قائمة حتى اليوم ؛ وهو ركود له أسباب تتعلق بالحاجات الثقافية للمجتمع المستقبِل . ولكن على الرغم من المعيقات التي تعرقل تلقّي أعمال « توماس مانّ » عربياً ، نرى أنّ فرص ذلك التلقّي لم تُستنفد بعد . فالكثير من المشكلات التي يتناولها هذا الأديب في رواياته وقصصه ، كانت في الماضي مشكلات ألمانية أو أوروبيّة خاصّة ، ولكنها أصبحت بشكل أو بآخر قائمة وراهنة في أجزاء أخرى من العالم ، بما في ذلك المنطقة العربيّة . ولعل أبرز مثال على ذلك هي القضايا الحضاريّة التي صاغها « توماس مان » في روايته الشهيرة « دكتور فاوستوس » . فلو كانت القضايا المطروحة في هذه الرواية ألمانية أو أوروبيّة بحتة ،

لما كان لها هذا الصدى العالميّ الواسع ، ولما تحوّلت إلى واحد من أعمال الأدب العالميّ ؛ هذا ناهيك عن الجوانب الشكلية — الجماليّة البالغة الأهميّة ، التي تنطوي عليها الرواية المذكورة ، والتي تمثّل لوحدها مسوّغاً كافياً لترجمتها إلى العربيّة . أمّا رواية « يوسف وإخوته » ، وهي عمل ضخم في حجمه ، معقّد جدّاً في مضمونه وشكله الفنيّ ، فتدور أحداثها في مصر القديمة ، وتستند قصّتها إلى إطار إنجيليّ معروف . كذلك فإنّ المادّة الميثولوجيّة المستخدمة في هذا العمل ليست يهوديّة — مسيحيّة فحسب ، بل إسلاميّة أيضاً . فالقرآن الكريم قد خصّ قصّة الصبيّ الجميل ، الذي يحسده إخوته ويلقون به في غيابة الجبّ ، باحدى سوره البالغة الروعه. ولذا نتوقع أن تحظى رواية « يوسف وإخوته» باهتمام كبير في الوطن العربي ، في حال ترجمتها إلى العربية .

٢ . « آل بودنبروك » و « ثلاثية » نجيب محفوظ

صحيح أنّ الترجمة العربيّة لرواية « آل بودنبروك » لم تحظ بانتشار واسع ، إلاّ أنّ هذه الرواية شهدت استقبالاً إبداعياً هاماً من قبل أديب عربيّ معاصر هو نجيب محفوظ . ففي مقابلات صحفية مختلفة صرّح هذا الكاتب أنّه يعتبر « توماس مانّ » أحد الأدباء الأجانب ، الذين أثّروا في تطوّره الفنيّ . وفي مقابلة مع المترجم الناقد ناجي نجيب أوضح محفوظ بصورة تفصيليّة ومحدّدة طبيعة علاقته بأعمال « توماس مانّ » قائلاً :

« أنا من قرّاء توماس مان . قرأت أعماله بالإنكليزيّة . قرأت « آل بودنبروك » ثمّ «جبل السحر» ، وهي في رأيي تفوق ال « بودنبروك » من حيث الرؤية الفلسفيّة والعمق الأدبيّ . . . وجدت في توماس مان طريقة السرد الموضوعي التي أنشدها ، وجذبتني إليه نزعته الفلسفيّة ».

ويذكر محفوظ في تلك المقابلة أيضاً أنّه قرأ أعمالاً أخرى لـ « توماس مان» مثل : « يوسف وإخوته » و «طونيو كروجر » و « فليكس كرول » و « صاحب السعادة » ، ممّا يدلّ على إهتمام كبير واستقبال منجهيّ عميق لأعمال هذا الأديب الألماني. وتظهر آثار ذلك الإستقبال بوضوح في عمل محفوظ الرئيسي « الثلاثيّة » ، الذي ينطوي على شبه كبير مع رواية « آل بودنبروك » . وقد أوضح الكاتب الكيفيّة التي تمّ بها تلقيه لتلك الروايـة ، وذلك في مذكّراته التي دوّنها جمال الغيطاني ، حيث يقول في سياق استرجاع نشوء الثلاثية : « كنت أقرأ في كتاب أجروميّة الرواية . . . أوّل ما يعرض له هذا الكتاب الرواية التي يسمّونها الأجيال ، أو رواية الأزمان التي تعرض أجيالاً عديدة متوالية . أعجبني الشكل . . ما تردد في داخلي بقوّة ضرورة أن أكتب رواية من هذا النوع » . . . وبعد أن ظهرت رواية طه حسين « شجرة البؤس » القريبة من ذلك النمط الروائي الذي اجتذب إهتمام محفوظ ، سيطرت عليه فكرة كتابة رواية أجيال : « وهنا بدأت أقرأ الروايات الكبرى التي تعرض للأجيال ، قرأت « ملحمة أسرة فورسايت » لجولزورثي ، و « الحرب والسلام » لتولستوي و « آل بودنبروك » لتوماس مان (١١) . يستطيع المرء أن يستنتج من هذه العبارات أنّ اهتمام نجيب محفوظ برواية « توماس مان » كان منصبّاً بالدرجة الأولى على النـوع الروائي الخاص ، الذي تنتمي إليه « آل بودنبروك » ، وهو نوع جديد على الأدب العربيّ . وبالرغم من أنّ محفوظ يعتبر هذه الرواية إحدى القدوات الأدبيّة لثلاثيته ، فإنّه ينفي عن نفسه تهمة التقليد المباشر فيقول : « ولكني لا أعرف كيف يحدث

التأثير أو التأثّر بكتاب ما ، ولا أهتمّ بهذا ، والتجربة تحدد طبيعة التجربة التي أريد نقلها . والكاتب يريد دائماً أن يكون ذاته ، صادقاً مع تجربته » .

ويعتبر محفوظ التأثّر بالأدباء الأجانب أمراً عادياً لا داعي لإنكاره أو إخفائه : « لا أعتقد أني قرأت لكاتب من الشرق أو الغرب ، ثمّ لم أتأثر به . . . وأنا أعتقد أنّ الفنّ شجرة كبيرة نامية وكلّنا نأخذ من أوراق هذه الشجرة » . إنّ علاقة « آل بودنبروك » بالثلاثيّة هي إذن حالة من الإستقبال المنتج ، الذي يوظّف فيه الكاتب قدوته الأجنبيّة لصالح إنتاجه الإبداعيّ . وفي هذا يتشابه نجيب محفوظ و « تو ماس مان » : فقد لعبت القدوات الأدبيّة الأجنبيّة دوراً هاماً في نشوء رواية « آل بودنبروك » أيضاً (١٢) . وفي كلتا الحالتين حدثت عملية استقبال منتج ، كان الإهتمام بالنوع الأدبيّ الخاص أبرز وجوهها .

ومع أنّ « آل بودنبروك » رواية ألمانيّة صميمة ، وأنّ « الثلاثية » رواية عربية مصريّة صميمة أيضاً ، كما يقول ناجي نجيب ، فإنّ هنالك بين هذين العملين الروائيين أوجه تشابه لا يمكن تجاهلها . وإذا استبعدنا أن يكون التقليد المباشر مصدر ذلك التشابه ، يصبح من المنطقي إرجاعه «إلى الإتفاق في مضمون الخبرة بالدرجة الأولى ».ويحصر نجيب هذا المضمون المشترك في ثلاث نقاط هي : تناول تكوين إجتماعي في طور الإنحلال والتغيير ، وظهور نمط الإنسان المفكرّ المتشكك ، الذي « يرفض الحياة المنعكسة على سطح التيار »، والتضادّ بين الحياة والفكر . أمّا وجه الإختلاف الرئيسي فيتمثل حسب رأي نجيب في « تفاوت البعد السياسي » ، إذ إنّ « توماس مانّ » لا يُعنى بالجانب السياسي بقدر ما يهتمّ بالجانب الإجتماعي والفكريّ للتطور الذي يصوّره ، خلافاً

لمحفوظ ، الذي ينسب إليه نجيب « نظرة شاملة » ، والذي يربط ربطاً وثيقاً بين التحرر الإجتماعي والسياسي . « وعلى حين تنحل البورجوازية في نهاية قصة توماس مان في الموسيقى ، تنتهي « الثلاثية » نهاية سياسية واضحة » (١٣) . أما على الصعيد الشكلي — الأسلوبي فيرى نجيب أن هنالك شبهاً واضحاً بين «آل بودنبروك » و « الثلاثية » في « تكوين الشخصيات وفي البناء الروائي » ، حيث يستخدم الكاتبان « القوازي والمقابلة والمفارقة ، مع الإلتزام في نفس الآن بالخط الطولي والتتابع الزمني للأحداث » ، كما يتسم التحليل السيكولوجي للشخصيات الرئيسية « بنفس الطابع ، فهو يقوم على ديالكتيكية المشاعر وعلى التوازي والتداخل بين المنازع » . وبينما يرد نجيب التشابه المضموني بين الروايتين إلى « إتفاق في مضمون الخبرة » ، فانه يُرجع التشابه الفني إلى « تأثر نجيب محفوظ البعيد بتوماس مان » . ولكن المؤلف يستبعد في الوقت نفسه أن يكون محفوظ « قد أخذ هذه الأساليب الفنية » عن زميله الألماني . أما كاتب « الثلاثية » نفسه فقد أكد ، كما رأينا ، أنه تأثر بـ « توماس مان » في مسألتين هما : الشكل العام لرواية الأجيال وأسلوب السرد الموضوعي . وإذا ما أراد الباحث التوصل إلى نتائج محددة وذات أهمية معرفية فيما يخص العلاقة بين « الثلاثية » و « آل بودنبروك » ، لا بد له من إخضاع هاتين الروايتين لتحليل تفصيلي مقارن ، لا يقتصر على إظهار أوجه التشابه ، بل يتعدى ذلك إلى بيان أوجه الإختلاف ، سواء على صعيد البنية المعمارية أم على المستوى المضموني . وعلى هذا الشكل يمكن أيضاً إلقاء الضوء على الخلفيات الاجتماعية والحضارية والأدبية لتلك القرابة القائمة بين العملين الروائيين . وهذه مهمة عملية

تحتاج إلى بحث مستقلّ . أما بصورة مؤقتة فيمكن القول إنّ روايتي محفوظ و « توماس مان » مختلفتان جوهرياً من حيث « الأفق الإجتماعي » و « زاوية القصّ » المرتبطة به . فهذا الأفق مطبوع في « آل بودنبروك » بمزاج الإنحلال ، الذي يرجع على وجه الخصوص إلى تأثير فلسفة شوبنهاور للتاريخ والمجتمع على « توماس مان » (١٤) . أما نجيب محفوظ فقد تأثرّ بأفكار الإشتراكيّ العربيّ المبكّر سلامه موسى ، وكان يعتبر الإشتراكية الحلّ الوحيد لمشكلات بلاده الإجتماعيّة والحضاريّة (١٥) . وهو لا يصف في « الثلاثية » «إنهيار شريحة التجار التقليديّة القاهرية » ، فهذه الشريحة مازالت تعيد إنتاج وجودها حتى اليوم ، بقدر ما يصوّر تلك التطورات الإجتماعيّة والحضاريّة ، التي أدّت إلى نشوء الحركة الوطنيّة التقدّمية ، التي يمثّل المثقفون والمتعلّمون قاعدتها الإجتماعية الآخذة بالاتساع مع انتشار التعليم الحديث . أمّا الأفق الإجتماعي وزاوية القصّ في «الثلاثية » فإنهما مرتبطان بشكل وثيق بتلك الشريحة الإجتماعيّةالحديثة(١٦).إن رواية محفوظ هذه خالية تماماً من ذلك الوعي الانحلاليّ السائد في «آل بودنبروك» . ففيها لا تسود مشاعر الانهيار ، بل مشاعر « الانتقال المؤلم إلى مواقع اجتماعيّة جديدة تتجاوز القديمة ثورياً » (١٧) . ويستطيع المرء أن يرى في هذه المسألة فارقاً جوهرياً ، ليس بين « آل بودنبروك » و « الثلاثية » فحسب ، بل وبين رؤيتي العالم عند « توماس مان » ونجيب محفوظ . غير أنّ عقد مقارنة علميّة دقيقة بين نظرتي هذين الأديبين إلى التاريخ والمجتمع ، هي مهمّة عمليّة نكتفي هنا بالاشارة إليها .

٣ ـ كيف استُقبل « توماس مان » نقدياً ؟

لم يشهد استقبال « توماس مان » في العالم العربيّ من خلال النقد الأدبي ذلك الركود الذي شهده استقبال اعماله عبر وسيلة الترجمة . ففي الوقت الذي نفدت فيه طبعات ما تُرجم إلى العربيّة من تلك الأعمال، صدرت في السنوات الأخيرة أدبيات كثيرة نسبياً حول هذا الكاتب، ممّا ولّد الإنطباع بأنّ استقباله يتمّ في الأدبيات الثانويّة بالدرجة الأولى.. يشير كميل قيصر داغر إلى هذه الظاهرة في مقدمته لقصة « الموت في البندقيّة » قائلاً : « كانت مفارقة حقّاً أن يجري البدء بالتعريف بالروائي الألماني (توماس مان) عبر دراسات نقدية عنه ، بدلاً من نقل رواياته مباشرة وأعماله الأدبيّة الأخرى »(١٨). ومع أن هذه الملاحظة تتجاهل حقيقة أنّ بعض أعمال « توماس مان » قد نقل إلى العربيّة ، فإنها تبقى صحيحة إلى حدّ بعيد .

يورد مصطفى ماهر في دراسته « الرواية الألمانيّة في القرن العشرين » « توماس مان » في المرتبة الأولى بين الروائيين الألمان الذين يعالجهم ، فيتطرق بشيء من التفصيل إلى روايات : « آل بودنبروك » و « الموت في البندقية » و « جبل السحر ». أمّا الطريقة النقديّة التي يتّبعها المؤلف فتتمثل في تلخيص محتوى الرواية وأحداثها ، دونما شرح أو توضيح لأهمية هذا العمل الأدبيّ بالنسبة للثقافة العربيّة المستقبلة . لكنّ المؤلّف لا يبخل بكيل المديح والتبجيل المجانيّين لـ « توماس مان » وأعماله الروائية ، التي ينعتها في أكثر من موضع بـ « العظمة » و «الروعة ». ويذهب المؤلّف ، مندفعاً وراء نزعته التبجيليّة هذه ، إلى حدّ الزعم أنّ « الحظّ السعيد قد شاء أن يبدأ القرن العشرون بعمل عظيم لأديب

عظيم . أما العمل الروائي العظيم فهو « أسرة آل بودنبروك » وأما الأديب العظيم فهو «توماس منّ» . وأهمية هذه الرواية لا ترجع ، في رأي ماهر ، إلى « انتشارها الخارق للمألوف » ، بل إلى كونها تعتبر « تتويجاً للمذاهب الأدبيّة التي شاعت في القرن التاسع عشر وتعتبر في الوقت نفسه فاتحة قويّة لإتجاهات ثوريّة يختص بها القرن العشرون » (١٩) . وبينما يقدّم ماهر « توماس مانّ» للقراء العرب بهذه الطريقة الخطابيّة ، فإنه لا يقدّم لهم أية معلومات حول تطوّر « توماس مان » الفنيّ والفكريّ ، الذي ما زال يثير الكثير من الجدل حتى اليوم . ولذا فمن المنطقيّ ألاّ يساهم تقديم نقديّ كهذا في مساعدة القراء العرب على فهم أعمال « توماس مان » بصورة أفضل .

غير أنّ الرجل الذي طبع صورة « توماس مانّ » بعمق ، وأيقظ إهتمام الرأي العام العربيّ بهذا الأديب ، هو الفيلسوف الماركسي المجري الأصل الألماني اللغـــة « جورج لوكاش » ، الذي كان لكتاباته ، ولاسيما لدراساته الأدبيّة ، أكبر الأثر في العالم العربي (٢٠) . فمن المعروف أنّ لـ« توماس مان » موقعاً مركزياً في صيغة الواقعيّة عند « لوكاش » ، وأنّ هذا الفيلسوف قد خصّ أدبه بعدّة دراسات جُمعت في كتاب عنوانه « توماس مانّ » ؛ وقد تُرجم هذا الكتاب إلى لغات أجنبيّة عديدة من بينها العربيّة (٢١) . إلاّ أنه قبل أن تصدر الترجمة العربيّة ، التي أنجزها كميل قيصر داغر عن الفرنسيّة عام ١٩٧٧ ، صدرت ترجمة لمقالة بقلم المنظّر الماركسيّ الشهير « اسحاق دويتشر » ، ينتقد فيها بشدّة آراء « لوكاش » حول « توماس مانّ » .. ويرى داغر أنّه « لمثير أكثر أن يكون سبق صدور ترجمة مقالات

لوكاش عنه (توماس مان) ، نشر تعريب لبحث نقدي يتناول فيه اسحق دويتشر تلك المقالات بالذات » (٢٢) . ولكن وجه الغرابة يزول ، إذا ما أخذ المرء بعين الإعتبار ، أن « دويتشر » ليس بالمفكر المجهول في العالم العربي ، وأن آراءه لا تقل أهمية في نظر الكثيرين عن وجهات نظر « لوكاش » . وفي جميع الأحوال فقد ساهمت هذه « المفارقة » في ايقاظ إهتمام الرأي العام العربي بـ « توماس مان » ، الذي استفاد استقباله من هذين المنظرين الماركسيين الكبيرين .

لم تدم المفارقة التي تحدث عنها داغر طويلاً ؛ لأنه أسهم بنفسه في إزالتها ، وذلك عندما قام بنقل كتاب « لوكاش » : « توماس مان » إلى العربيّة ، يتألف هذا الكتاب من ثلاثة أبحاث رئيسية ومن بعض الأقوال المتفرقة . التي انتزعت من مؤلفات ودراسات أخرى . وبنقله إلى العربية حقق استقبال « توماس مان » في العالم العربي قفزة هامّة ، واشتدّت الحاجة إلى ترجمة مزيد من أعمال هذا الأديب . ولا شكّ في أنّ تعريب قصة « الموت في البندقيّة » يمثّل إحدى ثمار ذلك الإهتمام المتزايد(٢٣) . ومن ناحية أخرى فقد أدّى كتاب «لوكاش» إلى دفع استقبال « توماس مان » في إتجاه إشكالي جداً . فمن المعروف أن تقدير هذا الفيلسوف لتطور « مان » الفنيّ والسياسي ، كان وما زال مثار جدال حتّى بين الماركسيين أنفسهم(٢٤) . وأقرب مثال على ذلك مقال « دويتشر » المشار إليه آنفاً . فـ « لوكاش » يعتبر عمل « توماس مان » « تياراً من التقدميّة » ، سواء على الصعيد الأيديولوجي ، أم على الصعيد الشكليّ ـ الجماليّ ، ويرى أنّ تطوّر هذا الأديب « يفضي ليس إلى الديمقراطيّة فحسب ، وإنما إلى الإعتراف بحتميّة الإشتراكيّة » .

لما البراهين على صحة مقولاته هذه فيستمدّها (لوكاش) من أعمال أديبه المفضّل ، التي يجد فيها ما يدعم وجهة نظره من شواهد. ففي مقال : « مأساة الفنّ الحديث » يصف « لوكاش » موضعاً من رواية « دكتور فاوستوس » بأنه « شهادة جديرة جداً بالإهتمام بل وغير عاديّة بالنسبة لألمانيا تلك الفترة » ، وهو الموضع الذي يقول فيه « تسايتبلوم » : « وهكذا تشهد مفاهيمي عن ساطة الرعاع تصحيحاً أمن نوع جديد ، وتبدو لي ، أنا البورجوازيّ الألمانيّ ، سيطرة الطبقة الدنيا وضعاً مثالياً بالمقارنة مع سيطرة الحثالة ، التي باتت ممكنة » (٢٥) .

أما « دويتشر » فينتقد مقولة « لوكاش » ، التي يذهب فيها إلى أنّ البطل المأساوي عند توماس مانّ يجد هنا الطريق التي تقود إلى ماركس ، ويتخذ من ذلك مناسبة لتصفية الحساب ، لا مع آراء « لوكاش » حول « توماس مان » فحسب ، بل مع كلّ جماليّاته ، التي يرفضها باعتبارها جماليّات ستالينية . وخلافاً لـ« لوكاش » يرى « دويتشر » أنّ موقف « توماس مانّ » الإيجابيّ من الإشتراكيّة ليس وليد إقرار البورجوازي بضرورتها ، بل ينبع من نفور المثقّف البورجوازي الأرستقراطي من البروليتاريا الرثّة ، التي أخذت تعيث فساداً تحت راية الصليب المعقوف . أما الأفق الأشتراكي ، الذي يتضح في « دكتور فاوستوس » كما يرى « لوكاش » ، فلا يمثّل في الواقع هدفاً واضحاً ، بل مجرّد مخرج من الطريق المسدودة ، التي دخل المجتمع البورجوازي فيها ، بعد أن بسطت الفاشية سيطرتها عليه . ويخلص « دويتشر » من هذا إلى أنّ التوفيق بين تصورات « توماس مانّ » المحافظة حول الحضارة ، وبين الأفكار الإجتماعية الثوريّة ، أمر غير ممكن (٢٦) .

وجد هذان التقييمان المتضاربان لـ « توماس مان » صداهما في « التوطئة » ، التي صدّر بها كميل ق . داغر الترجمة العربيّة لقصة « الموت في البندقيّة » ، حيث حاول المترجم أن يرسم الخطوط العريضة لحياة الأديب وتطوره الفنيّ والسياسيّ . فهو يتتبع استناداً إلى « اوكاش » تطوّر « توماس مانّ » من كاتب محافظ متأثّر بأفكار « شوبنهاور » و « نيتشه » ، إلى أديب «إنسانيّ بورجوازي »، وأخيراً إلى رجل « معاد للفاشيّة » ومتعاطف مع الإشتراكيّة . ولكن داغر سرعان ما يُلحق بهذه الرؤية اللوكاشيّة « رؤية » (دوتيشر) المتناقضة معها تماماً ، وكأنّ بين هاتين الرؤيتين تكاملاً لا تضاداً . كما يحاول المؤلف إضفاء صفة الراهنيّة على النقاش الدائر حول « توماس مانّ » ، فيكتشف أنّ موقف هذا الأديب من الإشتراكيّة « يتطابق في نهاية المطاف مع ما يسمّى اليوم « الشيوعيّة الأوروبيّة » إجمالاً ، كتعبير عن التفاعل بين المأزق المتجدد بحدّة متعاظمة للبورجوازيّة الأوروبيّة ، والإنحطاط الفعلي للفكر والنظريّة الثوريين على يدي شريحة حزبيّة بيرقراطية متباعدة باستمرار على المصالح التاريخيّة للطبقة الدنيا » (٢٧) . ومع أننا لسنا ضد ترهين العمل المترجَم ، ولا ضدّ عقد المقارنات ، بل ندعوا إلى ذلك، ونعتبره ضرورياً في تقديم العمل الأدبيّ الأجنبيّ ، فإننا نرى أنّ الترهين الذي مارسه داغر في «توطئته» مصطنع ولا يقوم على أيّ أساس . فالمؤلّف يزجّ باسم « توماس مان » في صراع سياسي ايديولوجيّ لا يمتّ إليه بصلة، وهذا ما يجعل المقارنة تعسفيّة . ولكن لماذا أقدم داغر على عقد مقارنة تدعو للإستغراب كهذه المقارنة ؟ يبدو لنا أنّ لهذه المسألة خلفيّة سياسية بحتة ، تتمثل في رغبة المؤلف في التعبير عن رفضه

للشيوعيّة الأوروبيّة بأيّ ثمن، حتى ولم تمّ ذلك ضمن سياق غير مناسب . لكنّ داغر تخلّى من جهة أخرى عن ممارسة الوظيفة الأساسيّة للمقدّم، ألا وهي تقديم العمل المترجَم، بمعنى شرحه وتفسيره ومساعدة القارىء على فهمه، فلم يتطرق إلى نشوء قصة « الموت في البندقيّة » وشكلها الفنيّ ومكانتها في أدب « توماس مان » القصصي وفي تاريخ القصة الألمانية الحديثة . كما تجنّب داغر الاشارة إلى راهنيّة القصة وأهميتها بالنسبة للثقافة المستقبلية، إلا إذا اعتبرنا أن تلك الأهميّة تقتصر على إزالة « المفارقة » التي أشار إليها المؤلّف في توطئته . أما المفارقات الجديدة التي أوجدها داغر فترجع إلى طبيعة علاقته بـ « توماس مان » وبالأدب الألمانيّ عموماً ؛ فهي علاقة واهية، لا تنبع من اهتمام أصيل بهذا الأدب ومن تعمّق في تاريخه، بقدر ما هي امتداد لصراع إيديولوجي محلّي، جرى إقحام أديب أجنبيّ فيه بصورة اعتباطيّة .

وفي عام ١٩٨٠ أضيف إلى استقبال « توماس مان » نقدياً إصدار آخر، هو بحث سمير الحاج — شاهين حول « نسبية المواقيت في رواية « الجبل السحري » (٢٨) . في هذه الدراسة يستقصي المؤلف تطوّر وعي الزمان عند الشاب « هانس كاستروب »، وهو الشخصية المركزيّة في « الجبل السحريّ »، مركّزاً على علاقة زمان القصّ بالزمن المقصوص، التي تمثّل عنصراً أساسياً في بنية الرواية . وتلك مسألة مركزية في « الجبل السحري »، طالما عالجها النقّاد والباحثون (٢٩) . لذا فإن سمير الحاج شاهين لم يأت بجديد حول هذا الموضوع، بل طرق دروباً مطروقة، خصوصاً وأنه كان مضطراً للاكتفاء بالمراجع الثانوية الفرنسية حوله، لأنّه لا يملك منفذاً إلى البحوث الألمانية حول « توماس مان » . أمّا

طريقة الطرح الوحيدة ، التي كان باستطاعة المؤلف لو اتبعها أن يتجنب الوقوع في « تحصيل ما هو حاصل » ، وأن يخرج بنتائج مفيدة ، فهي طريقة الطرح المقارن . فشخصيّة هامشيّة مثل « الأميرة المصريّة » يمكن أن تكتسب في ضوء المنطلق المقارن أهمية خاصة ، إذ يستطيع الباحث أن يوضح من خلالها صورة « البلد الآخر » عند « توماس مانّ » . ولكنّ جانباً كهذا لا يدخل في طرح الحاج شاهين الذي يُغفل كلّ تلك الجوانب التي يمكن أن تهمّ المتلقّي العربي . صحيح أنّ إشكالية الزمان التي يصوغها « مانّ » في روايته ، ذات طابع أوروبيّ ، وليس لها في العالم العربيّ راهنيّة كبيرة ، إذ إنّ وظيفة الشخصيات الشرقيّة لا تتعدى إكساب مجتمع المصحّ مسحة من العالميّة(٣٠) ، ولكننا مع ذلك ننتظر من ناقد عربيّ مثل الحاج شاهين أن ينظر إلى هذا « الكتاب الأوروبيّ » من زاوية الثقافة العربيّة المستقبلة ، لا أن يعالجه في إطار الثقافة المرسلة فحسب .

ولئن كان هنالك في هذا البحث نقطة تهمّ المتلقّي العربي ، فإنها المقارنة التي يعقدها الحاج شاهين بين وعي الزمان عند « الشرقيّ » وعند « الإنسان الغربيّ » . فهو يلاحظ في هذا السياق « أنّ سرّ تفوق الإنسان الغربيّ هو احترامه وتقديره للزمن الذي يهدره أخوه الشرقيّ بسخاء عجيب ، ويستخف بأمره . — عندما يقول الآسيويّ أربع ساعات فإنّ هذا مرادف لساعة واحدة في معيار ومفهوم الأوروبيّ» . أما تعامل « الشرقيّ » مع الزمن على هذا الشكل « اللامسؤول » ، فيرجع في رأي المؤلّف إلى « اتساع بلاده غير المحدود ، فحيث يوجد مكان كثير يوجد زمان كثير . ألا يُقال عن الشرقيين إنهم أقوام يملكون متّسعاً من الوقت ، ويستطيعون الانتظار إلى ما شاء الله ، الذي يعجز عنه الأوروبيّ ، الذي

يتفجرّ بالحيويّة ويضجّ بالحركه ؟ إنّه نافذ الصبر بقدر ما هي مساحة قارّته ضيّقة . إنّه يعالج بحرص ودقّة كلاً من الزمان والمكان ويفكر بالضروريّ والمفيد » (٣١) .

مثل هذه الآراء الغريبة حول وعي الزمان عند « الشرقيّ » والأوروبيّ لا تصمد للنقاش ، بل هي في الحقيقة جزء من الصور المسبقة ، التي كونها الأوروبيون عن الآسيويين . فتفسير الإختلاف في النظرة إلى الزمان باتساع أو ضيق البلاد ، هو تفسير غير تاريخيّ ، يمثّل في واقع الأمر صورة مسبقة أوروبيّة المصدر ، يجب إتخاذ موقف نقديّ منها . إنّ أصحاب هذه الصورة يتجاهلون إحدى مسلّمات علم الإجتماع ، ألا وهي أنّ وعي الزمان يشكّل عنصراً من عناصر « العقليّة الإجتماعيّة » ، وأنّه بالتالي مشروط إقتصادياً واجتماعياً وثقافياً ، أي تاريخياً . والوعي غير المتطوّر للزمان عند « الشرقيّ » لا يرتبط بسعة البلاد ، أي بالجغرافيا ، بقدر ما يرتبط « بمجمل التجارب الحياتيّة والإنطباعات التي تولّدها فيه البيئة » ، أي بالتخلف الإقتصادي — الإجتماعي وخلفياته التاريخيّة (٣٢) . وإلاّ كيف يمكن تفسير حقيقة تمكّن العديد من الشعوب المحسوبة على « الشرقيين » ، مثل اليابانيين والصينيين والكوريين والفيتناميين ، من تغيير عقلياتها بما في ذلك وعي الزمان ، وذلك في مسار تصنيع مرفق بتحولات إجتماعية وثقافيّة ؟ وفي جميع الأحوال فإنّ ما ورد في دراسة الحاج شاهين عن الشعور بالزمان عند الآسيويين والأوروبيين يمثّل تبنياً غير نقدي لصورة مسبقة ومتمركزة أوروبياً موجودة في « الجبل السحريّ » . وإذا كنّا لا نستغرب أن نجد هذه الصورة عند « توماس مانّ » ، وهو أحد الأدباء المتعصّبين لأوروبيتهم ،

فاننا نستغرب تماماً أن يقوم باحث « شرقي » بتبينّها . ومما يقلل أخيراً من جدوى دراسة الحاج شاهين حول « الجبل السحري » حقيقة أنّ هذه الرواية لم تُترجم بعد إلى العربيّة ، خلافاً لمعظم الأعمال الأدبيّة التي يعالجها المؤلف في كتابه . فالقراء العرب ، الذين تحول العقبات اللغويّة دون قيامهم بتلقي « الجبل السحريّ » في لغته الأصليّة أو في ترجمته الفرنسيّة ، لن يتمكّنوا من الإستفادة من هذه الدراسة في قليل أو كثير .

إلاّ أن هذه الملاحظة لا تنطبق على بحث سمير الحاج شاهين فقط ، بل يمكن تعميمها على مجمل الإستقبال النقدي لـ « توماس مانّ » في العالم العربيّ ، ذلك الإستقبال الذي يعاني عموماً من تخلّف ترجمة أعمال هذا الأديب ، ذلك التأخر الذي يجعل الأدبيات الثانوية الموجودة باللغة العربيّة غير قادرة على لعب دورها في التوسّط بين القراء العرب وأعمال « توماس مان » . إنّ مشكلة هذه الكتابات النقديّة ، مترجمة كانت أم مؤلّفة ، تكمن في كونها لا تستنير بالحاجات الثقافية للمجتمع العربي ، ولا تنطلق من المستوى الذي بلغه استقبال « توماس مانّ » عبر وسيلة الترجمة .ولذا فإنّ إجترار النقاش الأوروبيّ حول هذا الأديب ، كما حدث حتى الآن ، أمرٌ لا يمتّ إلى المشكلات الثقافية للعالم العربيّ بصلة ، ولا يؤدي أية خدمة ثقافيّة للمجتمع العربي . وإذا أريد لهذا النقاش أن يكون مجدياً فلا بدّ من توافر عدّة مقدمات ،أهمها أن تتاح للقارىء العربيّ إمكانية استقبال أعمال « توماس مانّ » مترجمة إلى العربيّة ، وأن توضّح المقدّمات التاريخية لهذا النقاش ، الذي يجب أن يقارَن أيضاً بينه وبين نقاشات مشابهة دارت في الأدب العربيّ الحديث ، ولا سيما ذلك الجدال الذي لم يتوقف حول مسألة « الواقعيّة » ، التي يعتبر « توماس مانّ » واحداً من أبرز أعلامها في الأدب العالميّ .

استقبال روايات هرمان هيسّه

١ ـــ بداية نقديّة

لم يبدأ استقبال « هرمان هيسّه » في العالم العربيّ بنقل أحد أعماله إلى العربية ، كما يحدث غالباً ، بل بدأ عام ١٩٦٥ بنشر مقال نقديّ لمصطفى ماهر ، الذي سيقوم بعد أعوام قليلة بترجمة اثنتين من روايات هذا الأديب . ويبدو أنّ قرار تقديم « هيسّه » للقراء العرب من خلال النقد الأدبيّ وليس من خلال الترجمة ، يرجع إلى شعور المؤلّف بضرورة تهيئة الرأي العامّ الأدبي لاستقبال أعمال هذا الكاتب الألماني ، الذي كان حتى ذلك الحين مجهولاً تماماً في الساحة العربيّة .

يشير ماهر في مطلع مقاله إلى رواية « هيسّه » الأولى « بيتر كامنتسيند» التي يقول عنها إنها الرواية التي « غدت مشهورة وغدا صاحبها على كلّ لسان » ، ثم يستعرض بسرعة حياة « هيسّه » ، التي يصوّرها كسلسلة متّصلة من التمرّد . فقد كان هذا الأديب « منذ ولادته يحمل بذور التمرّد على أشياء كثيرة ، على البيت ، وعلى التوجيه الصارم ثمّ على التطور الثقافي الذي أتلف المعايير وفصل بين الإنسان والطبيعة ثم فصل الأشياء بعضها عن بعض وجعلها مفككة مملّة لا معنى لها ». وبدخول « هيسه » المدرسة ، يتحوّل هذا « التمرد » إلى « ثورة » ، حيث « ثار في المدرسة وعلى المدرسة » . ثم تواصلت « ثورة هرمن هيسّه » هذه

باعتبارها « ثورة عميقة الجذور . . وانتفاضة إنسان رأى نفسه في جانب وكلّ الأشياء والناس في جانب آخر » (١) .

إلاّ أن « الثورة » التي يتحدّث عنها ماهر في مقاله ليست في الحقيقة سوى تلك الصراعات المبكرّة ، التي خاضها الصبي مع السلطة الأبويّة ، وأزمات المراهقة العنيفة ، التي جعلت « هيسّه » الشاب يقطع حياته المدرسيّه (٤) . أما الذهاب إلى أن « هيسّه » كان يحمل بذور التمرّد « منذ الولادة » ، فهي مبالغة خطابيّة ، لا يمكن أخذها على محمل الجدّ . وما من شكّ في أنّ التهويل الذي يمارسه كاتب المقال ، عندما يتكلّم عن « ثورة هرمن هيسّه » ، وكأننا أمام إحدى الثورات الكبرى في التاريخ ، قد تجاوز حدود اللائق والمقبول . ولكن هل ننظر إلى صورة « هيسّه » الثورية هذه كمجرّد انسياق وراء لهجة خطابيّة ، طالما ألفناها في نقدنا الأدبيّ ؟ ربما كان من المفيد في هذا السياق التذكير بأن مقال ماهر عن « هيسه » قد صدر في عام ١٩٦٥ ، أي في وقت اتّضحت فيه التوجّهات الإشتراكيّة للنظام الناصري في مصر ، لا على الصعيد الإقتصادي — الإجتماعي فحسب ، بل على الصعيد الثقافي أيضاً (٣). وقد شكّلت المطالبة بأدب « ملتزم» إجتماعياً وقومياً أحد المظاهر الثقافيّة لذلك التوجه . ومع تنامي دور المثقفين التقدميين في حياة البلاد الثقافية ، تحوّل المطلب المذكور إلى ما يشبه العقيدة الرسميّه . وضمن ذلك السياق التاريخي نشأت صورة « هيسّه » الثوريّة ، التي رسمها ماهر ، والتي سيتراجع عنها في مرحلة لاحقة ، مكتشفاً في هذا الأديب ملامح أخرى ليست ثورية .

وبعد مقدمة « تبجيليّة » يتطرق كاتب المقال مرّة أخرى إلى رواية

« هيسه » الأولى « بيتر كا منتسيند » ، معتبراً إياها « مفتاح فلسفة هيسّه ومفتاح شخصيته » . وما دام هذا الأديب « ثورياً بالفطرة »، فمن المنطقي أن تكون روايته هذه « بمثابة ثورة على الوحدة والإنعزاليّة ، لا على مستوى الفرد فحسب ، ولا حتى على مستوى الإنسانيّة كلّها بل على مستوى الكون في مجموعه » (!!) (٤) . « هيسه » إذن ليس ثائراً بالمعنى السياسي ولا الإجتماعي ولا حتى البيئوي ، بل « ثائر كونيّ » ، وهذا نمط من الثوّار لم يسمع به أحد من قبل . حقاً إنّه تفسير عجيب « لصورة الإنسان غير العاديّ » ، الذي يصرّ على أن يطبّق في حياته مطلب نيتشه : « كن نفسك » ، تلك الصورة التي دأب هيسه على صياغتها » (٥) .

يخصص المؤلف بقيّة مقاله لرواية « هيسه » « الخالدة » : لعبة الكريات الزجاجية التي « وضع فيها خلاصة أفكاره ، ووصل فيها إلى قمّة عبقريته الأسلوبيّة والتشكيلية » ، فهذه الرواية « دسمة جداً تعالج قضايا بالغة الأهميّة من قضايا الفكر الإنسانيّ عامة ، والفكر المعاصر خاصّة » . ترى ما هـــذه القضايا ؟ إنها في رأي المؤلف : « العزلة والتفتّت والصراع والسطحيّة » . وإذا كانت تلك هي أبعاد « محنة الثقافة المعاصرة » ، فإنّ « هيسه » يحاول في روايته الوصول « إلى حلّ لهذه المشكلة وإلى مخرج من هذه الأزمة » ، وذلك بالعثور على إمكانيّة « لاندماج العلم والخير والجمال في كل متجانس » . وقد نجحت « لعبة الكريات الزجاجيّة » في ذلك « على مستوى كاستاليا (فقط) ، وحققت فيه حلم الإنسانيّة . ولكنّها فشلت على مستوى الدنيا كلّها » (٦) . وبالإعلان عن فشل النموذج الكاستالي في « عالم الواقع » يُنهي المؤلف مقاله ، دون أن يورد ثبتاً بالمراجع ، لاسيما وأنّ المقال يحوي الكثير من الشـــواهد .

أما مسألة ما إذا كان لأعمال « هيسه » أيّة راهنيّة مضمونيّة أو جمالية بالنسبة للثقافة العربيّة ، فإنّ المؤلّف يتجاهلها مثلما يتجاهل مسألة القرابة المحتملة بين عالم «هيسّه» الفكري وعناصر من الفكر العربيّ كالصوفيّة والحكمة ، وهما مسألتان بالغتا الأهميّة بالنسبة لاستقبال « هيسّه » في العالم العربيّ (٧) . وبدلاً من أن يعالج المؤلف قضايا تهمّ المتلقّي العربي ، نجده ينصرف إلى تمجيد « هيسّه » وأعماله ، التي يصفها بأنّها « خالدة » و « عظيمة » و « رائعة» ، دون أن يبيّن بصورة مقنعة أوجه العظمة والخلود والروعة في تلك الأعمال . وطبيعيّ أن نقداً أدبياً يستعيض على الشرح والتفسير والإعلام بالتمجيد ، لا يساعد المتلقين العرب على فهم الأعمال الأدبيّة الأجنبيّة واستقبالها بصورة صحيحة ومناسبة .

٢ — « بيتر كامنتسيند » أم « قصّة شاب » ؟

بعد انقضاء ثلاث سنوات على صدور مقال ماهر حول « هيسه» ، صدرت في القاهرة ترجمة عربيّة لرواية « بيتر كامنتسيند » ، وقد أنجزها عن الألمانية وقدّم لها كاتب المقال نفسه . لا يتطرق المترجم في مقدمته إلى الأسباب التي حدت به إلى نقل هذه الرواية بالذات ، بل يذكر فقط أنّ « بيتر كامنتسيند » هي الرواية التي « دفعت بهرمن هيسّه إلى الشهرة » ، مما يوحي بأنّ المترجم قد اتخذ من الشهرة معياراً لانتقاء الأعمال الأدبيّة التي تستحقّ الترجمة . وفي هذه المقدمة يكرر ماهر أيضاً الكثير من الآراء التي وردت في مقالته الآنفة الذكر ، ولا سيما ما يتعلق بثورية « هيســه » : « كان هرمن بطبيعته متمرداً ثائراً ، فثار على كل شيء ، على أهله وعلى نظام حياتهم ، وثار على الجوّ الديني

القاسي في بيتهم ، وثار على الثقافة كلّها . وعلى الناس جميعاً » (٨) .
أما العنصر الجديد في هذه الصورة فهو الإحتفاء بـ « هيسّه » كمصلح كبير ، وإن كان المترجم لا يحدّد طبيعة جهود الأديب الإصلاحيّة ، بل يكتفي بالقول : « ظل طوال حياته يدافع عن القيم الإنسانيّة ، ويبذل جهده ما استطاع ليصلح حياته ، وليعين الناس على إصلاح حياتهم . فدخل في عداد الأدباء الأفذاذ والمصلحين العظام » . لذا يتولد لدى القارىء الانطباع أنّ هذا « العنصر الجديد » لا يتعدّى كونه إضافة خطابيّة ، القصد منها المبالغة في تمجيد « هيسّه » ، وذلك من خلال إضافة خصلة حميدة أخرى إلى خصاله ، هي صفة « المصلح العظيم » .
وهنا أيضاً لا يقتصر التمجيد على شخصيّة « هيسّه » ، بل يشمل مؤلفاته أيضـــاً ، فيصف المؤلف رواية « بيتر كامنتســيند » بالجوهرة ، ويعتبر رواية « ذئب البوادي » إنتاجاً ضخماً . أما رواية « لعبة الكريات الزجاجيّة » فتحظى بأقصى درجـــات التمجيد ، إذ يصفها ماهر بأنّها « الرواية الخالدة التي وصل فيها (هيسّه) إلى قمّة عبقريته الأسلوبيّة والتشكيليّة والفلسفيّة » (٩) .

لا يتطرق المترجم في مقدمته إلى الجوانب الشكليّة والجماليّة إلاّ بصورة عرَضيّه . فهو يلاحظ في محاولته تحديد الجنس الملحميّ لرواية « بيتر كامنتسيند » ، أنّ هذه « رواية اوتوبيوغرافيّة إلى حدّ كبير ، ونعني بهذا أنّها مثل رواية (الأيام) لطه حسين . و « يوميات نائب في الأرياف » لتوفيق الحكيم ، يستخدم فيها الكاتب أحداث حياته إلى درجة كبيرة ، فكأنما هو يحكي حياته الخاصة » . إنّ الإشارة إلى إلى « الأيام » و « يوميات نائب في الأرياف » مفيدة جـــدّاً ، وتمثل

محاولة لاقتراب نقدي مقارن من رواية « هيسّه » ، إلاّ أنه اقتراب خاطىء في مضمونه . صحيح أنّ « بيتر كامنتسيند / قصة شاب » رواية نموّ تعتمد بشدّة على عناصر مستمدّة من السيرة الذاتية للكاتب ، ولكنّ هذا لا يعني أنها سيرة ذاتيّة ، كما هي حال العملين الأدبيين اللذين يذكرهما ماهر . فهي تختلف عنهما من حيث البيئة القصصيّة كلّ الإختلاف . أما شكل « الأنا » الذي صيغت به ، فلا يجوز إساءة فهمه واعتبار « بيتر كامنتسيند » سيرة ذاتية نتيجة للخلط بين « أنا » الرواية و « أنا » الكاتب « هرمان هيسّه » .

في مقدمته يتجاهل المترجم كذلك مسألة أهمية الموضوع المطروق في « بيتر كامنتسيند » بالنسبة للمجتمع العربي . ولو فعل ذلك لكان أجدى بكثير من إيراد عموميّات حول هذه الرواية ، مثل قوله : « و الطبيعة في بيتر كامنتسيند هي الأصل ، وهي الشيء المهم ، وهي التي تعني الإنسان الفرد . وهذه الطبيعة هي أخت الإنسان وعناصرها إخوة وأخوات الإنسان » ؛ أو : « نجد هرمن هيسه في هذه الرواية يتحدث عن عنصرين هاميّن : عنصر الموت وعنصر الحبّ . . فالحياة لها قطبان ، كالتنفس : زفير وشهيق » (!) (١١) . فمن المعروف أنّ « هيسه » يدعو في « بيتر كامنتسيند » إلى « استعادة الوحدة بين الإنسان والطبيعة » . . وإلى إعادة دمج الإنسان في وحدة الوجود العضوية . أما محصّلة هذه الرواية فتتلخص في « أنّ الماء هو المكان الصحيح بالنسبة للأسماك والريف بالنسبة للفلاحين ، وأنّه يستحيل أن يتحوّل النوموكيّ كامنتسيند إلى إنسان مدينة وعالَم . . » ، كما كتب « هيسه » (١٢) . ترى هل لهذا الإنسحاب من العالم والمجتمع إلى الطبيعة ، وهذا « التكرار

شبه العاطفي لانتفاضة روسو » ، أيّة راهنيّة بالنسبة لمجتمع عالم ـ ثالثيّ ، يبحث عن الخلاص في العلم والتقنية والإيمان بالتقدم ، متعامياً عن التدمير الكارثيّ للطبيعة والإيكولوجيا ؟ إذا كان لموضوع رواية « بيتر كامنتسيند » من راهنيّة بالنسبة للعالم العربيّ ، فإنها تكمن في ذلك التشابه بين حالة « النوموكيّ » (كامنتسيند) وحالة اولئك المتعلّمين العرب ، الذين ينحدرون من أصول ريفيّة ، ويسعون للتحوّل إلى « أبناء مدينة » ، ولكنهم حافظوا على الحنين إلى القرية ، ولاسيما إلى تلك العلاقة الوثيقة التي تربط الإنسان بالطبيعة . أناس كهؤلاء لا يتحولون « بالرغم من كل الفنون إلى أبناء مدينة » ، تماماً مثل « كامنتسيند » . لذا فمن الممكن أن يتعاطفوا مع شخصية أدبيّة كهذه ، وأن يروا في رواية « هيسّه » صياغة فنيّة لمشكلات شبيهة بمشكلاتهم الإجتماعيّة والنفسية ،وهذا هو في رأينا وجــه الراهنيّة ، التي تمتلكها رواية « بيتر كامنتسيند » بالنسبة للعالم العربيّ ، وهنا ينبغي أن تبدأ كل محاولة « تيماتولوجيّة » (*) للإقتراب منها عربياً . ولا تحوي الترجمة العربية لرواية «بيتر كامنتسيند» أية إيضاحات حول طريقة الترجمة ، وكل ما تحويه بهذا الخصوص هو الإشارة التالية ، التي وردت في الصفحة الداخلية للغلاف : « هذه هي الترجمة الكاملة الدقيقة لرواية الأديب الألمانيّ الكبير هرمن هيسه » . وعلى الرغم من قصر هذه الأشار فانها هامّة بالنسبة لمن يريد أن يفهم الطريقة التي نقل بها ماهر رواية « هيسّه » . فالمترجم يقدّم معيارين ، يجدر بنا أن نحكم على نوعية الترجمة من خلالهما : الكمال والدقّه . ولكن هل تستحق معايير كهذه أن تذكر بصريح العبارة؟أليس من

(*) (التيماتولوجيا) تعني المقارنة بين موضوعات الأعمال الأدبية ، وهي حقل أساسي من حقول علم الأدب المقارن .

البديهيّ أن تكون الترجمة كاملة ودقيقة ؟ لسوء الحظّ فإنّ كثيراً من المترجمين العرب لا يراعون حتى بديهيّات كهذه ، إذ يقومون بتشويه الأعمال الأدبيّة والفكريّة الأجنبيّة من خلال الإختصار والإضافة وسوى ذلك من أشكال التدخّل التعسفيّ . وفي حالات كثيرة يجري التكتّم حتى على اللغة المترجَم عنها وعلى العنوان الأصليّ للعمل المترجَم . ولهذا فإنّ ماهر محق تماماً عندما يشير إلى أنّه نقل رواية « بيتر كامنتسيند» كاملة . أما الدقّة التي يتكلم عنها المترجم فهي معيار بالغ الإشكاليّة في الترجمة الأدبية ، لأنها كثيراً ما تعني الترجمة « الأمنية » أو « الحرفيّة» التي تكون جافّة وباهتة في أغلب الأحيان . فمن المعروف أنّ الترجمة الأدبيّة ليست عمليّة نقل آليّ من لغة إلى أخرى ، بل هي« إعادة إنتاج فنيّ » ، يُنتظر منها أن تكون صحيحة وأمينة أسلوبيّاً وجمالياً في المقام الأول . و «قصة شاب» تمثّل إحدى الترجمات ، التي أُريد لها أن تكون « أمينة » و « دقيقة » ، ولكن ليس بالمعنى الجماليّ بل بالمعنى اللغويّ للكلمة ، وتصلح لأن تؤخذ كمثال نموذجي لهذا النوع من الترجمات. إنّ من يقارن بين هذه الترجمة وبين النصّ الأصليّ، يجد أن المترجم قد قام في معظم الأحيان بنقل النصّ جملة بجملة ، بأمانة حرفيّة ، بحيث جاءت الترجمة مطابقة للأصل حتى في التنقيط ، وكأننا أمام ترجمة حرفيّة .

ومع ذلك فإنّ « قصة شابّ » بعيدة كلّ البعد عن الدقّة المنسوبة إليها من قبل المترجم ، ولا يحتاج المرء إلى كبير عناء ليبرهن على ذلك . فأيّ مقطع من هذه الترجمة يحوي من الأمثلة ما يكفي للتدليل على بعدها عن الدقّة . ويبدأ عدم الدقّة بنقل عنوان الرواية ،

الذي يتحوّل بقدرة قادر من « بيتر كامنتسيند »إلى« قصّة شاب » . صحيح أنّه يحقّ للمترجم أن يُدخل تغييراً على عنوان العمل المترجَم ، ولكن عندما توجد أسباب ومسوّغات وجيهة لذلك . وعندما يجيء هذا التغيير لصالح الترجمة . أمّا العنوان الجديد ، الذي استبدل به مصطفى ماهر عنوان رواية « هيسه » ، فهو عنوان محايد باهت لا يوحي بشيء ، بل ولا يمكن حتى أن يمثّل تفسيراً للعنوان الأصلي ، إذا افترضنا أن المترجم قد خشي أن يبدو ذلك العنوان شديد الغرابة . ولكن تخوّفاً كهذا لا مبرر له ، فهنالك العديد مـن الأعمال الأدبيّة الأجنبيّة ، التي وجدت إقبالاً شديداً من القراء العرب ، على الرغم من أنّ عناوينها تحوي أسماء علم أجنبيّة (١٤) .

لا نرى هنا حاجة لأن نقوم باخضاع « قصة شاب » لدراسة نقديّة شاملة ، فهذه مهمّة تتطلب بحثاً مستقلاً ، بل نكتفي بايراد بعض الأمثلة ، التي تبيّن لنا مدى عدم الدقّة في هذه الترجمة . تبدأ رواية « هيسّه » بجملة .

Am Anfang war das Mythos

أي : (في البدء كانت الأسطورة) ، أما في الترجمة العربية التي أنجزها ماهر : « في البدء كانت الأساطير » . وهنا يحق لنا أن نتساءل : ما الداعي لتحويل المفرد (أسطورة) إلى جمع (أساطير) ؟ أليس هذا نوعاً من عدم الدقّة ؟

« هيسه » :

Wie der grosse Gott in den Seelen der Inder, Griechen Germanen dichtete, so dichtet er in jedes Kindes Seele täglich wieder ..

(وكما نَظَم الإله العظيم في نفوس الهنود واليونانيين والجرمانيين ، فإنه ينظُم يومياً في نفس كل طفل من جديد) .

ماهر : « يبث الله جلّت قدرته — كما بثّ في أرواح الهنود والإغريق والجرمان — مادّة الأساطير وجعلها تبحث عن عبارة تكتسيها ، كذلك هو في كلّ يوم يتناول أرواح الأطفال ، كلّ الأطفال ، فيبثّها الشيء نفسه » .

في هذه الترجمة لا ينظم الإله العظيم — الذي تحول على يدي الناقل إلى « الله جلت قدرته » — ، بل « يبثّ مادة الأساطير » ، وبدلاً من أن ينظم في نفس كل طفل ، فانّه « يتناول أرواح الأطفال » ، وبذلك لا تتغيّر دلالة الجملة فحسب ، بل تصبح بلا دلالة واضحة . أما مصدر ذلك فليس مجرّد سوء نقل النصّ إلى العربيّة بل إساءة فهم النص الأصليّ .

« هيسه » :

Undich sah die blaugrûne glatte Seebreite, mit Kleinen . Lichtern durchwirkt, in der Sonne liegen und im dichten Kranz um sie die jâhen Berge..und an ihrem Fuss die schrâgen, Lichten Matten, mit Obstbâumen, Hûtten und grauen Alpkûhen . besetzt .

(ورأيت عرض البحيرة الأملس الأخضر الزرقة مستلقياً في الشمس توشيه أنوار صغيرة ، تحيط به الجبال شديدة الإنحدار في إكليل كثيف ، وفي سفحها المراعي المائلة المضيئة وقد امتلأت بأشجار الفاكهة والأكواخ وأبقار الألب الرمادية) .

— ماهر : « ولكني كنت أرى صفحة البحيرة الملساء

الزرقاء في خضرة ، وكنت أرى الجبال الوعرة التي تتخللها أنوار صغيرة تحيط بالبحيرة كالتاج الكثيف ، وأرى عند أسفلها بسطاً وضاحة مائلة تقوم فيها اشجار الفاكهة والأكواخ وبقر جبال الألب الرماديّ » .

إنّ أول ما يلفت النظر في هذه الترجمة خطآن دلاليان معجميّان هما : ترجمة مفردة « كرانتس » بـ « تاج » بدلاً مـن « إكليل » ، وترجمة كلمة « ماتّن » . بـ « بسـط » بدلاً من « مراع » . ومما يدعو للدهشة أنّ ماهر يترجم المفردة نفسها بـ « مروج » في الصفحة التالية (١٦) . ومن الملاحظ كذلك أنّ «الأنوار الصغيرة» قد أصبحت تتخلل الجبال الوعرة ، بدلاً من أن تتخلل صفحة البحيرة . أما أبقار جبال الألب فتقوم عند أسفل الجبال وكأنها أبنية أو أشياء راسخة في الأرض . مثل هذه الأخطاء الدلاليّة التي ترد بكثرة في مقطع صغير كهذا ، تشوّة دلالة النص تماماً ، ولو كانت الترجمة « دقيقة » فعلاً ، ولو بالمعنى السطحيّ للكلمة ، لما حدث ذلك .

غير أنّ نوعية الترجمة تعاني من نوع آخر من الأخطاء ، لا يقلّ أهمية عن النوع الدلاليّ الذي تعرفنـاه آنفاً ، ألا وهو النقص في الصقل الأسلوبيّ ، الذي يمثّل مرحلة أخيرة ضرورية في عمليّة النقل . فترجمة « بيتر كامنتسيند / قصة شاب » صحيحة نسبياً من الناحية اللغوية ، إذا نظرنا إلى اللغة كقواعد ونحو ، ولكنها فقيرة من الناحية الأسلوبيّة . فالإفقار ومحو المستويات الأسلوبيّة المختلفة قد جعلا من «قصة شابّ» نصاً باهتاً جافّاً ، يفتقر إلى ذلك البعد الأدبيّ الجمالي الذي يميّز النص اللغوي الفنيّ عن غيره من النصوص . ولذا يشعر المرء أثناء مطالعة هذه

الترجمة بأنها قــد أنجزت من قبل « جهة أكاديميّة متخصصة في الأدب الألماني ، ولكن ليس من قبل أديب محيط بأسرار اللغة » .

٣ ـ « لعبة الكريّات الزجاجيّة » :

في أواخر الستينات صدرت ترجمة عربية لرواية « هيسّه » : « لعبة الكريات الزجاجيّة » ،التي كان مصطفى ماهر قد خصّها بأقصى درجات التمجيد . وقــد زوّدها المترجم ، وهو ماهر نفســه ، بمقدمة طويلة ، لا تدور حول الرواية المترجمة وحدها ، بل حول حياة « هيسّه » وأعماله عموماً ، مما يجعلها أقرب إلى الدراسة المونوغرافيّة المصغرّة منه إلى المقدمة .

تختلف صورة « هيسه » التي يرسم المترجم معالمها في مقدمة « لعبة الكريات الزجاجيّة » بوضوح عن تلك الصورة التي نعرفها من مقاله حول « هيسّه » ومن مقدمته لرواية « قصّة شابّ » . صحيح أنه ما زال يصف أديبه المبجّل بأنه « متمرّد بطبيعته » ، إلاّ أن الصورة في مجملها أكثر « اعتدالاً » وقرباً من الواقع . ف « هيسّه » الشاب لم يعد متمرداً على « كلّ الأشياء وكلّ الناس » ، بل يتمرّد « على البيت وعلى جوّه الصارم ، ثمّ تمرد بعد ذلك على المدرسة » . كمــا اختفت أوصاف « الثائر » و « المصلح الكبير » ، التي ألصقها المترجم ب « هيسه » في الماضي . وبدلاً من ذلك فإنه يؤكّد على معارضة هذا الأديب للفاشيّة : « فلمّا قامت الحرب العالميّة الأولى كان بين القلائل الذين عارضوها ، وظلّوا يعارضونها إلى أن انتهت . وبعد أن قام النظام الهتلري في ألمانيا كان بيت هيسه على المونتانيولا ملجأ للمناهضين والمعارضين للحركة النازية » (١٧). ولكن ماهر يُغفل في هذا السياق الجانب الرئيسي من

مقاومة « هيسـّه » للفاشيـّة ، الذي لا يتجلـّى في المقاومة السياسيـّة المباشرة . فعلى الرغم من كراهيته الشديدة للنازية ، لم يشارك « هيسـّه » في النشاطات السياسيـّة المناهضة للفاشيـّة ، التي نظمـّها المثقفون الألمان في المنفى ، بل كان يعارض بوسائله الخاصـّة كروائي وشاعر وناقد وناشر . فقد قام بانقاذ تلك الأعمـــال الأدبيـّة ، التي حاول الفاشيـّون طمسها والتعتيم عليها ، أو قاموا بمنعها وإحراقها (١٨) .

في مقدمة « لعبة الكريات الزجاجيـّة » يعالج المترجم أعمال « هيسه » بنفس « الطريقة النقديـّة » التي عالجها بها في السابق ، فينطرق إلى موضوع الرواية ، ثم ينتقل بسرعة إلى تمجيدها بصورة تفوق كلّ ما سبقها . فهو يحتفي بـ « لعبة الكريات الزجاجيـّة » معتبراً إياها « أعظم روايات هرمن هيسه وأقواها ، وهي في تقديري أعظم مؤلفات زمانها » (!) . أما رواية « بيتر كامنتسيند » فيصفها بأنها رواية « هيسه » الأولى ، التي « حققت نجاحاً كبيراً وجعلت اسم هرمن هيسه على كلّ لسان » (١٩) . . . إلى آخر تلك النعوت التبجيليـّة ، التي يشكّل نعتا « عظيم » و « ناجح » أكثرها وروداً .

وفي القسم الأخير من مقدمته يتطرق المترجم إلى « كتاب العمر » ، إلى رواية « هيسـّه» و « درّته العظيمة الرائعة » : « لعبة الكريات الزجاجيـّة» ، التي يرى أنّ أعظم ما فيها « إلى جانب أسلوبها الفذّ ، مضامينها الإنسانيـّة. « فالإنسانيـّة » هي شغل هيسه الشاغل ، إنـّها في رأيه تبقى وتسعد بالحقيقة ، بالصفاء ، بالإنسجام ، بالإعتدال ، بالفكر ، بالروح ، بالتأمل ، بالعقل بالمعيار ، بالشجاعة » (!) . وبينما يحدّد ماهر « المضامين الإنسانيـّة » لرواية «هيسـّه» على هذه الصورة الضبابيـّة ، فإنـّه لا يتطرق

إلى ما يسـميه « الأسلوب الفذّ » لهذه الرواية إلاّ بشـكل عرضيّ ، فيذكر أنها «من نوع روايات النموّ ، أي الروايات التي تتبع نموّ شخص معين وتصفه في مراحله المتتالية » . أمّا لغة الرواية فيصفها بأنها « الأسلوب الجميل المنغّم الذي هو أسلوب هيسه الفريد » (٢٠) . ولكن لدهشتنا الشديدة يعبّر ماهر وسط كلّ هذا الإطراء عن بعض الإستياء من شكل رواية « لعبـة الكريات الزجاجيّة » ، فيلاحظ أنّ « هيسه » يمارس «شيئاً من الإستهتار بقالب الرواية ، بل أننا نكاد نقول إنه يكسر عناصر مثل التشويق ، والتستّر على النهاية ، ويذكرها مبكراً مسبقاً » . إلاّ أنّ المترجم سرعان ما يتراجع عن هذا النقد الخجول ، فيضيف : « وليس في هذا ما يدهش ، فهي عمل أقرب إلى الكتاب منه إلى الرواية بمعناها الفنيّ المعروف » (!) ولكن على الرغم من هذا التراجع ، فإن الملاحظة المذكورة تدلّ على تصوّر تقليديّ لقضايا الشكل في الرواية الحديثة ، وهو تصور يتمسّك بالشكل المغلق كمعيار ، مع أنّ هذا المعيار لا ينطبق على معظم الأعمال الروائية الحديثة حقاً .

في ختام مقدمته يقوم ماهر بمحاولة أخيرة لإبهار القارىء ، وذلك عبر تعديد كلّ الجوائز الأدبيّة وصور التكريم التي حظي بها « هيسه »، بدءاً بجائزة « نوبل »، ومروراً بجائزة « غوته » وجائزة « السلام لتجارة الكتب الألمانية » ، وانتهاء بجائزة « الإستحقاق » الفرنسيّة ، ثم يختم ماهر مقدمته بالتأبين التالي الغنيّ عن كلّ تعليق : « مات الإنسان الأديب الفنان الحكيم الذي كرّس حياته لخدمة الإنسانيّة المتآخية والثقافة السويّة التي تنفع الناس » (!) (٢١) .

وفي غمرة حماسه التمجيديّ يفوت المقدّم أن يتطرق إلى المضامين

النقديّة والطوباويّة التي تزخر بها « لعبه الكريات الزجاجيّة » . صحيح أنّه يشير إلى العلاقة بين نشوء هذه الرواية وبين صعود النازيّة ، ويذكر أنّ هذا العمل « يمثّل صيحة العقل في عصر ضاع منه العقل» ، ولكنه لا يبيّن الكيفيّة التي انعكست بها تلك الإشكاليّة التاريخيّة المعاصرة في الرواية نفسها (٢٢) .

ومن المسائل التي لا يتطرق إليها مؤلف « المقدمة » مسألة راهنيّة العمل المترجَم بالنسبة للمجتمع المستقبل ، وذلك على الرغم من الأهميّة الكبيرة التي تتمتع بها رواية « لعبة الكريات الزجاجيّة» خارج ألمانيا على الصعيدين : المضمونيّ والفنيّ . فـ « القوى البربريّة » التي أراد « هيسّه » أن يتصدى لها بوسائله الأدبيّة ، من خلال تصوير « يوتوبيا مملكة الفكر » كأنّها قائمة وموجودة ، لا « تدنس اللغة » و تطمس الحقيقة و « تمارس المجازر يوميّاً » في المجتمعات الأوروبية وحدها ، كما قال الكاتب عن النازيّة (٢٣)، بل تمارس ذلك أيضاً في مجتمعات أخرى غير أوروبيّة . ولذا فإن يوتوبيا مملكة الفكر والعقل والعلم والفنّ التي صاغها « هيسه » في رواية « لعبة الكريات الزجاجيّة » تتمتع براهنيّة كبيرة على المستوى العالمي ، وتشكّل باعتبارها جزءاً من الأدب الألماني المناهض للفاشيّة ، ثروة فنيّة وفكريّة جديرة بالإستقبال في كلّ المجتمعات المعاصرة ، ولاسيما في تلك التي تتهددها « القوى البربرية » .

ومن جهة أخرى لايجوز لنا أن نتجاهل أنّ «لعبة الكريات الزجاجيّة» « كتاب ألمانيّ ورواية نقد للأوضاع الألمانيّة » ، كما يقول « هانس ماير » عن رواية « هيسه » الأخرى « ذئب البوادي » (٢٤) . فموضوع

الموسيقى في هذه الرواية موضوع ألمانيّ خاصّ إلى حدّ بعيد ، وليس هنالك في التاريخ الحضاري العربيّ إشكاليّة تشبهه . ولذا تظل رواية « لعبة الكريات الزجاجيّة » في بعض جوانبها غريبة وغير مفهومة بالنسبة للقارىء العربيّ ، مما يجعله بحاجة ماسّة إلى الأدبيات التفسيرية الجيّدة ، التي تساعده على تذليل تلك العقبة الثقافيّة وفهم هذا العمل الفنيّ المعقد التركيب . ومن هنا تنبع أيضاً أهميّة دور الناقد الأدبيّ الماهر في تقديم « لعبه الكريات الزجاجيّة » بطريقة مناسبة .

ولكنّ راهنية رواية «هيسه» عربياً لا تقتصر على الجوانب المضمونية ، بل لهذا العمل راهنية فنيّة – جماليّة لا تقلّ في أهميتها عن راهنيّته المضمونية . فمن خلال «لعبة الكرّيات الزجاجيّة» يستطيع الأدباء العرب أن يتعرّفوا إلى نمط جريء في معماريته من أنماط « رواية النموّ » ، وهو جنس حديث جداً في الأدب العربي . إنّ ما يصفه مصطفى ماهر بأنه « استهتار الكاتب بقالب الرواية » ، هو في حقيقة الأمر الجانب الجديد في أسلوب القصّ ، الذي تنطوي عليه « لعبة الكريات الزجاجيّة » ، وهو الجانب الذي يجدر بالروائيين والقاصّين العرب أن يدرسوه ويستفيدوا منه في سياق استقبالهم الخلاق لهذه الرواية (٢٥) . ولكنّ استقبالاً منتجاً كهذا يشترط أول ما يشترط وجود ترجمة عربيّة موثوقة وجيّدة النوعيّة ، فماذا عن نوعيّة الترجمة العربيّة ، التي أنجزها مصطفى ماهر ، والتي لا يتوقّف عليها الإستقبال المنتج وحده ، بل مجمل استقبال رواية « لعبة الكريات الزجاجيّة » ؟ كالعادة لا تحوي مقدمة المترجم أية إشارة إلى طريقة الترجمة ، ولكن كما في « قصة شابّ » نقرأ هنا أيضاً في الصفحة الداخليّة للغلاف : « هذه هي الترجمة

الكاملة لرواية « لعبة الكريات الزجاجيّة » تأليف هرمن هيسه ، الحائز على جائزة نوبل العالميّة وجائزة جوته الألمانيّة وجائزة الإستحقاق الفرنسيّة » (!) . ولكنّ الشبه بين الترجمتين لا يقتصر على إشارة كهذه. فاذا ما تفحّصنا الترجمة الجديدة بطريقة نقديّة ، نتبين أنّ المترجم قد اعتمد فيها الطريقة نفسها التي تعرّفنا إليها في « قصة شاب » . ففي «لعبة الكريات الزجاجيّة» نجد أنفسنا أيضاً أمام إحدى الترجمات « الأمينة » بل الحرفيّة في الظاهر ، التي يحاول المترجم فيها تقليد النص الأصليّ ، إلاّ أنها تعجّ بمختلف أنواع الأخطاء التي ترسم إشارة استفهام كبيرة على أمانتها اللغوية ، ناهيك عن أمانتها الجماليّة . وتبدأ الإشكاليّة بترجمة العنوان « Das Glas perlen - spiel » ، فمفردة « Glasperle » تعني « حبّة زجاجيّة » ، مثل تلك الحبّات التي تتألف منها السبحة أو يتشكّل منها الطوق . لذا فإنّ استخدام كلمة « كريّات » في هذه السياق أمر إشكاليّ جداً ، فالإستخدام الشائع الوحيد لها هو : « كريات الدمّ » ، كذلك فإنّ الفرق الدلاليّ بين « الحبّة » و « الكرّية » غير طفيف (٢٦) . ومن الأمور الملفته للنظر أيضاً عدم الدقة في نقل عناوين الفصول التي تتألف منها الروايه . فقد تُرجم عنوان (Berufung) بـ « إلهام »بدلاً من « التعيين » أو « الاصطفاء » ، كما ترجم عنوان (Orden) بـ « طائفة » بدلاً من « طريقة » أو « جمعيّة » أو « مرتبة » ، علماً بأنّ الفارق الدلاليّ في هذه الحالة أكبر من أن يتجاهله المرء (٢٧) . ومن الأمور الإشكاليّة أيضاً عدم ترجمة تسمية (Magister Ludi) أي « المعلّم الأكبر » ، التي يُبقيها المترجم في صورتها الأصلية ، مكتفياً بالإشارة إلى فحواها في هامش ،

فاذا ما أخذنا بعين الإعتبار مدى تكرار ورود هذه التسمية في الرواية ، استطعنا أن نتصوّركم سيعيق الحلّ الذي لجأ إليه المترجم عملية الإستقبال من جانب القرّاء . ويمكن أن يُقال الشيء نفسه عن إسم الشخصية الرئيسيّة للرواية : « يوزف كنيشت » ، وهو اسم ناطق يؤدّي وظيفة دلاليّة إضافيّة ، فهـو يعني « يوسف عبد » . وكم كان حرياً بالمترجم أن يشير إلى معنى هذا الإسم في أحد الهوامش ، وإن كنا لا نستبعد إحتمال تعريبه (٢٨) .

ومن الأمور الطريفة في ترجمة « لعبة الكريات الزجاجيّة » تلك المفارقات التي تنجم عن نقل أسماء العلم الأجنبيّة إلى العربيّة . فقد نقـل المترجم إسم (Perot) إلى « بيروت » ، ممـا جعل الخلط بين هذا الإسم الأجنبيّ وبين العاصـمة اللبنانيّة أمراً مرجّحاً . وللحيلولة دون وقوع مفارقات من هـذا النوع كان باستطاعة المترجم أن يورد أسماء العلم باللغتين العربيّة والأجنبيّة ، وأن يضع تلك الأسماء بين هلالين على الأقلّ (٢٩) .

إلاّ أن هذا النوع البادي جدّاً للعيان من الأخطاء يُعدّ طفيفاً ، إذا ما قيس بالمشكلة الأسلوبيّة ، التي تمثّل نقطة الضعف الأساسيّة في ترجمة « لعبة الكريات الزجاجيّة » . فالإفقار الأسلوبيّ المتولّد عن استخدام التراكيب اللغوية الركيكة ، والمفردات المحايدة أسلوبياً ، والجمل غير المتماسكة وسوى ذلك ، يؤدي إلى محو الفوارق الأسلوبيّة ويجعل لغة النصّ جافّة باهتة خالية من السلاسة والرشاقة . فالمترجم لم يتمكّن من إنقاذ شيء من ذلك الأسلوب الذي وصفه في مقدمة « لعبة الكريات الزجاجيّة » بأنه « الجميل الملوّن المنغّم الذي هو أسلوب هيسه الفريد» .

بل إنّ من يتفحص نوعية الترجمة في « لعبة الكريات الزجاجيّة » لا يستطيع أن يتجاهل وجود إتجاه نحو مزيد من الفقر الأسلوبيّ، حتى بالمقارنة مع « قصة شابّ ». ولعلّ السبب في ذلك يكمن في حقيقة أن الرواية الأولى عمل أدبي معقّد في بنيته اللغوية والأسلوبيّة ، ناهيك عن كونها أضخم حجماً من الرواية الأخيرة ، وبالتالي فإنّ نقلها إلى العربيّة يتطلب كفاءة لغويّة وأسلوبيّة أكبر ، وذلك إذا ما أراد المترجم أن يوفيّ التقلّبات الأسلوبيّة الكثيرة حقّها .

وفي جميع الأحوال فإنّ الترجمة العربيّة لرواية « لعبة الكريات الزجاجيّة » لا تنطوي ولو على الحدّ الأدنى من التعادل الجماليّ والتقارب الأسلوبيّ مع العمـــل الأصلي ، بل تقـــدّم دليلاً جديداً على صحة حذر « هيسّه » من الترجمات الأدبيّة ، ذلك الحذر الذي عبّر عنه في رسالة إلى « فريتس رودولف » قائلاً : « إنني أعلم بما فيه الكفاية ، مدى ما يلحق بالأعمال التي تعتمد قيمتها في المقام الأول على فنّ اللغة ، من خسارة أو تزوير لا حدود لهما من خلال الترجمات » (٣٠) . أما النتيجة الطبيعية لرداءة الترجمة فهي في هـــذه الحالة أيضاً فقدان التأثير الجماليّ ، وهو ما يتمثّل في ضعف الإنتشار ، وعدم اكتراث النقد الأدبيّ ، وغياب مايشير إلى استقبال إبداعيّ من جانب الأدباء العرب. في مواجهة هذه الوقائع العنيدة لا يجدي التبجيل ، ولا تعديد الجوائز الأدبيّة ، بل لا بدّ للقارىء العربيّ الذي لا يعرف « هيسه » إلاّ من خلال هذه الترجمة ، من أن يتسأل عما إذا كان هذا الأديب الألمانيّ يستحق كلّ ذلك التكريم .

٤ — « ذئب البوادي » :

بلا مقدّمة ولا خاتمة صدرت في عام ١٩٧٣ ترجمة عربيّة لرواية

« هرمان هيسّه » « ذئب البوادي » ، وقد أنجزها عن الألمانية مترجم كان غير معروف حتّى ذلك الحين هو نابغة الهاشمي . إذا قارن المرء بين هذه الترجمة وبين ترجمتي « قصة شاب » و« لعبة الكريات الزجاجيّة» ، يجد أنّها أقلّ « دقّة » و « أمانة » من ناحية ، إلاّ أنها من حيث الأسلوب أكثر سلاسة وأقلّ جفافاً من ناحية أخرى . صحيح أنّها لا ترقى إلى مصاف تلك الترجمات الجيّدة والإنجازات الكبيرة التي حقّقها أحمد حسن الزيات أو محمود ابراهيم الدسوقي ، ولكن المرء لايحتاج بعد مطالعتها لأن يتنفّس الصعداء ، كما كان « هيسّه » يفعل بعد قراءة الأعمال الأدبيّة المترجمه (٣١) . وقد ترك ذلك أثراً إيجابياً على استقبال « ذئب البوادي » من قبل القراء ، وصدرت من هذه الترجمة ثلاث طبعات خلال عقد واحد من الزمن ، بينما لم تصدر روايتا « قصة شاب » و « لعبة الكريات الزجاجيّة » إلاّ في طبعة واحدة ، مما يقدّم دليلاً ملموساً آخر على صحة الموضوعة القائلة بوجود علاقة وثيقة بين نوعيّة الترجمة وسعة انتشار العمل المترجم (٣٢) .

ولكن مع أن ترجمة « ذئب البوادي » مقبولة عموماً ، فانها تنطوي على أخطاء يؤدي تكرارها إلى التقليل من أهمية ما أنجزه المترجم . وهذا مانودّ توضيحه بواسطة بعض الأمثلة . ففي مطلع الترجمة يرد خطأ دلالي — معجميّ يمكن اعتباره نموذجيّاً بالنسبة لموقف المترجم ، ويتمثل ذلك الخطأ في ترجمة عنوان الفصل الأول ، وهو : (Vorwort des Herausgebers) بـ « مقدمة المؤلف » بدلاً من « مقدمة الناشر » . وللوهلة الأولى يبدو الخلط بين « المؤلف » و « الناشر » هفوة بسيطة يمكن التغاضي عنها ، ولكنّ الفارق بين الكلمتين بالغ الأهميّة في هذا السياق .

فالناشر شخصية متخيّلة لا وجـــود لها إلاّ في الرواية ، أما المؤلف فهو « هرمان هيسه » نفسه .

وترد أخطاء كهذه في الأمثلة التالية ، التي نأخذها من مطلع الترجمة :

« هيسّه » :

Doch habe ich Vonseiner Persônlicнkeit einen starken und, Wie ich trot Zdem Sagen muss, Sympatischen Eindruck erhatten.

(لكنني حصلت على انطباع قويّ ومحبب عن شخصيته ، كما لابدّ لي على الرغم من كلّ شيء من أن أقول) ...

الهاشمي : « ولكني تأثرت بشخصه الذي لا يمكن الإنكار ، رغم كلّ شيء ، أنه جدير بالمحبة » (ص ٥) (٣٤) .

في هذا المثال يخلط المترجم بين مفردتي « شخص » و « شخصيّة » ، وهوخلط يشبه الخلط بين « مؤلف » و « ناشر » ، إذ إننا في الحالتين أمام عدم دقة على الصعيد الدلاليّ — المعجميّ . كما يستطيع المرء أن يتبيّن وجود عدد من التعديلات التي تضعف مغزى النصّ وأسلوبه . فقد استبدل المترجم تعبير « تركت لديّ انطباعاً » بالتعبير المحايد « تأثرت » ، واستبدل « لابد لي من القول » بالتعبير الغير شخصيّ « لا يمكن الإنكار » ، كما حذف صفة « قويّ » .

« هيسه » :

Er mietete die Mansarde oben im Dachstock und die · Kleine Schlafkammer daneben .

(استأجر الغرفة التي تحت السطح في الطابق العلويّ ، وحجرة النوم الصغيرة التي بجانبها .)

الهاشمي : « واستأجر بعدئذ الطابق العلوي وغرفة النوم المجاورة »

في هذه الترجمة تتحول « الغرفة الصغيرة التي تحت السطح » ، والموجودة في « الطابق العلوي » بطبيعة الحال ، إلى « الطابق العلويّ » نفسه ، مع أنّ الطابق يتألف من عدّة شقق. ولكنّ « هاري » لا يكتفي باستئجار طابق بأكمله ، بل يستأجر بالإضافة إلى ذلك « غرفة نوم » وكأنّ الطابق كلّه لا يحتوي على غرفة كهذه. أمّا مردّ كلّ ذلك الخلط فهو حذف كلمة (Mansarde) ، مما أدّى إلى تشويه دلالة الجملة بأكملها :

« هيسّه » :

Und Wenn die nachbarliche Lage unserer Schlafrâume manche zufâllige Begegnung auf Treppeund Korridor herbei — gegfûhrt hâtte, Wâren wir ûberhaupt nicht miteinander bekannt geworden ..

(ولو لم يؤدّ تجاور مكانَيْ نومنا إلى بعض اللقاءات العرضية على الدرج وفي الموزّع ، لما كنّا تعرفنا إلى بعضنا البعض إطلاقاً.)

الهاشمي : « حتى أنه لو لم نضطر إلى الالتقاء به على الدرج أو البهو لم يكن ممكناً التعرف عليه »

في هذه الحالة قام المترجم باختصار النصّ ، وذلك بأن حذف : « تجاور غرفة نومنا إلى بعض اللقاءات العرضيّة». ومع أنه حافظ على الخطوط العريضة للجملة ، فقد أضاع التفصيلات الدقيقة ، وهذا ما كانت له نتائج على الصعيــد الدلاليّ . فالقارىء لا يستطيع أن يفهم لماذا « نضطر إلى الإلتقاء به » . كما أزال المترجم الطابع العرضيّ عن اللقاءات ، التي حوّلها إلى مجرّد « تعرّف » .

« هيسه » :

.. und fand das Bild, das ich aus seinen Aufzeichnungen von ihm gewann, im Grunde übereinstimmend mit dem freilich blassen und Lückenhafteren, Wie es sich mir aus unserer persönlichen Bekanntschaft ergeben hatte ..

(ووجدت أن الصورة التي تشكلّت لديّ من ملاحظاته المدوّنة ، متطابقة في الواقع مع تلك الصورة الأكثر شحوباً وأقل اكتمالاً بطبيعة الحال ، التي تولّدت لديّ نتيجة لتعارفنا الشخصيّ . .)

الهاشمي : « ووجدت الصورة التي ظهرت في مذكراته تتلاقى وتعابيره القلقة ووجهه الشاحب الضامر الذي كنت أعرفه شخصياً » ، (ص ٥) .

تنطوي هذه الترجمة على خطأ فاحش في فهم النصّ ، يتمثّل في نقل : « مع تلك الأكثر شحوباً والأقلّ اكتمالاً » « بـ : « وتعابيره القلقة ووجهه الضامر . . » ، ومصدر هذا الخطأ هو نسب تلك الصفات إلى « الوجه » بدلاً من نسبها إلى « الصورة » ، ناهيك عن أنّ الصفات نفسها قد تُرجمت بصورة خاطئة . « فالتعابير القلقة والوجه الضامر » لا وجود لها في النص الأصلي ، لذلك فسدت دلالة الجملة بأكملها .

من هذه الأمثلة القليلة يستطيع المرء أن يشكّل لنفسه صورة عن نوع الأخطاء التي تسود ، ترجمة « ذئب البوادي » . فهنالك في المقام الأول تلك الأخطاء الدلاليّة — المعجميّة الناتجة عن نقل مفردات وتعابير النص الأصلي إلى العربية بصورة خاطئة ،وهنالك أيضاً أخطاء في فهم النص نتيجة لعدم اكتشاف بناه النحويّة . ومع أنّ هذه الأخطاء ليست من النوع الفظّ الفـادح في أغلب الحالات ، فإنها تضرّ كثيراً

بنوعية الترجمة.ومن سمات طريقة الهاشمي في النقل نزوعه إلى حذف كثير من التفصيلات والجزئيات واختصار النصّ بالتالي . ومع أنّ ذلك يجعل النص يبدو أكثر تماسكاً،فإنّ النتيجة الحتميّة لتلك الطريقة هي ضياع الكثير من العناصر الدلاليّة والخصائص الأسلوبيه.ولكن ذلك هو أحد الأشكال المؤدّية إلى محو الفوارق الأسلوبيّة في هذه الترجمة . أما المصدر الحقيقي لكل هذه الأخطاء فهي طريقة الترجمة،التي يستخدمها ناقل ليس لديه مواقع أسلوبيّة خاصة به ، بل يكتفي بنقل النصّ الأدبيّ بصورة غير ابداعيّة ، منتجاً نصّاً جديداً لا يقترب ولو جزئياً من التكافؤ الأسلوبيّ والجماليّ مع النص الأصلي (٣٥) . وهكذا فإنّ الفارق بين « ذئب البوادي » و « قصة شاب » و « لعبة الكريات الزجاجية» من حيث نوعيّة الترجمة هو فارق نسبيّ ليس اكثر .

٥ ــ الانتشار المحدود

بعد صدور ترجمات عربيّة لروايات « هيسّه » الثلاث ، بدت الأمور وكأن المنطقة العربيّة ستشهد موجة من استقبال أعمال هذا الأديب ، شبيهة بتلك الموجات التي ظهرت في مناطق أخرى من العالم . ولكنّ شيئاً من ذلك لم يحدث،وبقي استقبال « هيسّه » محصوراً في نطاق ضيّق.فلم تصدرعن « قصة شاب » سوى طبعة واحدة، وكان الإقبال على « لعبة الكريات الزجاجيّة » ضعيفاً ، بحيث لم تنفد الطبعة الأولى بعد انقضاء خمسة عشر عاماً على صدورها . أما الإستثناء الوحيد فهو رواية « ذئب البوادي » ، التي شهدت ثلاث طبعات،وحظيت بانتشار لا بأس به. إلاّ أن استقبال أعمال « هيسّه » من خلال الترجمة استيقظ من جديد في مطلع الثمانينات ، بعد أن توقف بصورة شبه كاملة منذ

عام ١٩٧٣ . فقد قام الشاعر السوري المعروف ممدوح عدوان بنقل قصتي « الرحلة إلى الشرق » و « سيدهارتا » عن الإنكليزيّة ، وترجم عبد الله صخي بضع قصص « هيسّه » القصيرة بعنـوان « أنباء غريبة من كوكب أخر » (٣٦). أما المراجع النقدية حول « هيسّه » فبقيت محدودة جداً ، وكادت آن تقتصر على كتابات مصطفى ماهر التي تطرقنا إليها . ولا توجد بالعربيّة حتى اليوم مونوغرافيا (*) مستقلة حول « هيسّه » ، كما هي الحال بالنسبة لـ « توماس مان » و « كافكا » و « غوته » و « بريشت » . أما المقالات المتفرقة التي تصدر في الصحف والمجلات العربيّة بين الفينة والأخرى ، فلم تدخل تعديلاً جذرياً على هذه الصورة . كذلك لم يرشح حتى الآن شيء عن حالات من استقبال أعمال « هيسّه » بصورة منتجة إبداعيّة من قبل الأدباء العرب .

يلاحظ كمال رضوان أنّ أعمال « هيسه » لم تجد في المنطقة العربيّة سوى « إنتشار ضئيل » ، وذلك لأسباب بعضها عام والبعض الآخر خاص. والأسباب العامّة في رأيه هي استعصاء أسلوب « هيسّه » الشاعريّ على الترجمة ، وحقيقة أن هذا الأديب « لم يفعل شيئاً من أجل أن يشجّع على ترجمة أعماله » . أمّا السبب الخاصّ فهو أنّ « عمقه النفسيّ وكذلك استبطانه ولغته الرمزيّة المليئة بالاستعارات والأشكال البلاغيّة ، أمور مألوفة تماماً في الشرق العربيّ ، حيث ضربت آراؤه جذورها بعمق » (٣٧)

إنّ الإستعصاء على الترجمة ليس في الحقيقة مشكلة خاصة بأعمال « هيسه » وأسلوبها الشاعريّ ، بل يمثّل إحدى المشكلات الرئيسية للترجمة الأدبيّة عموماً . ويكون هذا الإستعصاء أشدّ ، كلما كانت البنية

(*) المونوغرافيا دراسة شاملة ومبسطة حول حياة الأديب و أعماله في هذه الحالة .

اللغوية والأسلوبيّة للعمل الفنيّ اللغوي أكثر تعقيداً . وقد كان « هيسّه » نفسه من الذين أدركوا هذه الحقيقة بوضوح شديد ، إلى درجة أنّه ذهب إلى حدّ القول بأنّ الأدب « في نهاية الأمر غير قابل للترجمة بصورة مناسبة» ولكنّه أقرّ في الوقت نفسه بأنّه « لا يمكن الإستغناء عنها (الترجمة) مع ذلك » (٣٨) ، أما رضوان فلا يفصّل الصعوبات الخاصة التي تسببها أعمال « هيسه » للمترجم العربيّ . ونحن نرى أنّ هذه لا يمكن أن تكون غير صعوبات ذات طبيعة عامّة ، تتولّد عن الفروق القائمة بين نظامين لغويين مختلفين، وثقافتين إحداهما أوروبيّة غربية والأخرى آسيويّة شرقيّة (٣٩) . وقد نُقضت الحجّة التي يستخدمها رضوان من خلال حقيقة أنّ عدداً من أعمال « هيسه » قد نُقل إلى العربيّة ، ويصف المؤلّف نفسه اثنتين من تلك الترجمات ، وبالتحديد « قصة شاب » و « لعبة الكريات الزجاجية » ، بأنهما « ناجحتان » ، الأمر الذي يتعارض مع مقولاته المتعلقة باستعصاء أعمال « هيسّه » على الترجمة .

أما السبب العام الثاني ، الذي يفسر به رضوان ضآلة انتشار أعمال « هيسه »، عربياً ، فيبدو أنّ مصدره ما قاله الأديب نفسه حول عدم قيامه « بأصغر خطوة من أجل تشجيع ترجمة أعماله إلى اللغات الأجنبيّة » . ولكن هل تتوقف ترجمة أعمال أحد الأدباء على مثل هذا التشجيع ؟ ماذا فعـــل « بريشت » أو « ديرنمات » أو « كافكا » أو « تستفايغ » وسواهم من الكتّاب الناطقين بالألمانيّـــة الذين تحظى أعمالهم باستقبال نشيط ومتنوّع في العالم العربيّ ، من قبيل تشجيع ترجمة هذه الأعمال ؟ كما يحقّ لنا أن نتساءل عن لأسباب التي أدّت إلى جعل أعمال « هيسه »

نفسها تحظى في أقطار كاليابان وتايوان والولايات المتحدة الأمريكية وكندا باقبال شديد من جانب القرّاء ، علماً بأنّ الكاتب لم يحرّك ساكناً على صعيد ترويج ترجمة أعماله هنالك ؟ (٤٠) اذا انتقلنا إلى « السبب الخاص » الذي يفسّر به رضوان ضآلة انتشار أعمال « هيسه » في العالم العربيّ ، نجد أنّ المنطقي هو أن يؤدي سبب كهذا إلى تسهيل استقبال الترجمات العربيّة لتلك الأعمال ، لا إلى عرقلته ، وذلك لأنّ وجود عامل كهذا يمكنّ المتلقين العرب من القيام بتجاربهم الجماليّة مع مؤلفات « هيسـّه » ، لأنّ أفقهم يسمح لهم بأن يفهموها ويتوحّدوا أو يندمجوا مع شخصياتها . وقد تمّ ذلك بالفعل في بعض أقطار الشرق، مثل كوريا واليابان وتايوان وإيران ، حيث حظيت أعمال « هيسه » المترجمة إلى لغات تلك الأقطار بانتشار واسع . وها هو الباحث الإيراني (راهنيما) يكتب حول استقبال « هيسه » في بلاده ، التي تنتمي إلى نفس البيئة الحضارية الإسلاميّة التي ينتمي إليها العالم العربي : « ربّما تؤكد آراء هيسه المرتبطة بحكمة الحياة الهنديّة وبالصوفية للشرقي أنّه يسلك الطرق الصحيح . . » (٤١) .

كذلك يتوصل الباحث الياباني (فاتانابه) إلى نتيجة مشابهة فيما يتعلق باستقبال « هيسه » في بلد شرقي آخر هو اليابان ، حيث يكتب : « ثمّة في أعمال « هيسه» الأدبيّة عناصر مرتبطة بالمشاعر التقليديّة لليابانيين، مثل القرب من الطبيعة والتصوّف الشرقي.ولهذا يكاد الناس أن ينظروا إلى « هيسه » كأديب محليّ ، حيث يتعرّف الشباب في قصصه إلى أنفسهم من جديد » . وفي سياق حديثها عن استقبال « هيسه » في كوريا تتساءل « إين ـ اونغ لي » : « ما هو السبب الذي يجعل أعماله تجد قرّاء متحمسين

في أقطار نائية كهذه ؟ الإجابة بسيطة تماماً : إنّ أفكاره وكتاباته تبدو آسيويّة ، أو بالأصحّ شرق – آسيويّة » (٤٢) . هذه الأمثلة وسواها تقدّم الدليل على أنّ التفسير الذي أورده رضوان لضآلة انتشار أعمال « هيسّه » في المنطقة العربيّة لا يصمد للنقاش . ولابدّ بالتالي من البحث عن الأسباب الحقيقية في مجالات أخرى .وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى أنّ ذلك التفسير الخاطىء ينبع من تصوّر قوالبيّ شديد التبسيط للمجتمع العربيّ ومشكلاته النفسيّة . ففي الشرق ما زال كل شيء بألف خير : « . . . لم يصبح المرء – والحمد لله – وحيداً وسط الجمهور اللامبالي ، لم يتحوّل بعد إلى « ذئب بوادٍ » ، لأنّ تأثير الإيمان يطبع كلّ شيء . وإذا شعر المرء بالوحدة فعلاً ، فإنه يجد إمكانية التعبير عن النفس والعزاء ضمن الأسرة وبين لفيف الأصدقاء أو في قراءة الكتاب المقدّس..»(٤٣). إنّ أقوالاً كهذه لا تنطوي على تصنّع انسجام موهوم فحسب ، بل تنطوي أيضاً على تسطيح شديد لإشكاليّه الوحدة عند « هيسه » . فالعزلة التي تلعب دوراً مركزياً في أعمال هذا الأديب ليست عزلة الإنسان العاديّ ، التي يعرفها معظم الناس ، بل هي عزلة « الإنسان المفكرّ ، في مجتمع يتهدد وجوده» (٤٤) . ولهذه الوحدة جذورها العميقة الضاربة في الأزمة الحضاريّة ،وفي الوحدة المفقودة بين الإنسانوالطبيعة ،وبين الفكر والحياة . لذا لا يمكن التغلبّ عليها بواسطة حديث ضمن العائلة أو حلقة الأصدقاء وما شابه ذلك ، كما هي الحال في «الشرق »،حسب رأي رضوان .

أما الأسباب التي أدّت إلى ضآلة انتشار أعمال « هيسّه » في العالم العربي ، فهي معقّده ومتنوعة ، تطرقنا إلى اثنين منهما : نوعية الترجمة

الهابطة والتقديم النقديّ غير المناسب . ويضاف إلى هذين السببين عامل آخر هو المناخ الثقافي والسياسيّ ، الذي تمّ في ظلّه استقبال أعمال «هيسّه» ، والذي تمثل سيطرة الإتجاه الواقعي « الملتزم » في الأدب العربيّ إحدى سماته البارزة (٤٥) . فقد عرفت المنطقة العربيّة في أعقاب نكبة ١٩٤٦ / ٤٨ مرحلة ساد فيها مفهوم تحريضيّ سطحيّ الإلتزام ، بحيث اعتُبرت الصياغة الفنية للمشكلات الفرديّة والذاتية أمراً غير لائق ، إن لم يكن « رجعياً » . ومن المعروف أنّ « هيسّه » لم يتهرّب يوماً من تحمّل مسؤولياته تجاه عصره ، وكانت له مواقفه السياسيّة والأخلاقيّة الواضحة والمعلنة من كلّ التيارات اللاإنسانيّة التي ظهرت في ذلك العصر ، وفي مقدمتها الفاشيّة . إلاّ أنّه لم يكن في يوم من الأيام أديباً ملتزماً بالمعنى الإيديولوجي الضيّق للكلمة . فاهتمامه الرئيسي لم يكن منصباً على الدولة أو المجتمع ، بل على معاناة الفرد . إنّ أعمال « هيسّه » من « بيتر كامنتسيند » إلى « ذئب البوادي » و « لعبة الكريات الزجاجيّة » يمكن اعتبارها « دفاعاً — وأحياناً نداء استغاثة — عن الشخصيّة والفرد » (٤٦).

إلاّ أنّ المناخ الفكري والثقافي في العالم العربيّ قد تغيّر في هذه الأثناء ، وشهد تراجع الدعوة إلى الإلتزام في شكله القديم ، بعد أن أدّت إلى طغيان الأعمال الأدبيّة ذات الطابع الدعائي ، الهزيلة فنياً وجمالياً . كما توصّل كثير من النقاد وعلماء الأدب إلى مفهوم أعمق وأنضج للالتزام والواقعيّة ، وتراجع الذين ينظرون بازدراء إلى صياغة مشكلات الذات والفرد والأنا في الأدب . وبذلك زالت إحدى العقبات التي كانت تعيق استقبال أعمال «هيسه» عربياً . أضف إلى ذلك أنّ المجتمع العربيّ الذي سحره بريق الحضارة الأوروبيّة الغربيّة ردحاً من الزمن ، قد أخذ يعي

بصورة متزايدة مضارّ عمليات « الفرنجة » و « الإغتراب الثقافي » التي يتعرض لها ، فازدراد اهتمامه بموروثه الحضاري (٤٧). ولهذا يمكن أن يكتسب نقد الحضارة في أدب « هيسه » المزيد من الراهنية عربياً ، وأن يجد مزيد من الباحثين عن الهويّة وعن معنى الحياة في الشخصيات التي صاغها هذا الأديب تعبيراً جمالياً عن مشكلاتهم . ولعل النجاح الذي أحرزته ترجمتا « ذئب البوادي » و « رحلة الشرق» على مستوى القرّاء ، وتعريب ثلاث روايات أخرى من روايات « هيسه » خلال سنوات قليلة لهو دليل قويّ على تصاعد الاهتمام العربيّ بهيسه وأدبه . فبعد « رحلة الشرق » قام ممدوح عدوان بتعريب روايتي « سيـــد هارتا » و « دميان » عن الانكليزية ، وترجم القاصّ المغربيّ محمد زفزاف رواية « المتشرد » عن لغة وسيطة أيضاً ، ونقل كامل يوسف حسين رواية « فولب — الربيع المبكر » عن الألمانية ، وهذا دليل جديد على تصاعد الاهتمام العربي بأدب هيسه . ولئن كان استقبال ذلك الأدب عن لغات وسيطة قد طغى على استقباله عن لغته الأصلية ، فانّ سبب ذلك هو تقاعس القادرين على الترجمة عن الألمانية . فالحاجة الثقافية الحقيقية تخلق لنفسها قنوات بديلة تتحقق من خلالها عندما تكون القنوات الأصلية معطّلة لسبب من الأسباب . وفي كلّ الأحوال فإن استقبال أدب هيسه عبر لغات وسيطة أفضل بكثير من أن يحرم المتلقون العرب من استقبال ذلك الأدب :

الأديب المتهم

فرانتس كافكا

١ ـ البدايات النقديّة :

آ ـ طه حسين :

لم يثر أديب ناطق بالألمانيـة ، ما خلا « بريشت» ، في العالم العربيّ جدالاً ويؤثر في الأدب العربيّ الحديث بعمق مثلما فعل « فرانتس كافكا» . ولذا فمن المؤسف والمستغرب أن تتجاهل بحوث « كافكا » الدوليّة استقبال هذا الأديب عربيّاً ، وأن تخلوا المراجع البيبليوغرافيّة من إشارات إلى الأدبيات الثانوية العربية بل وحتى إلى الترجمات العربية لأعمال « كافكا » .

يجعل تعقيد وتعدد جوانب استقبال « كافكا » عربياً من العسير عرضه في إطار دراسة موضوعها استقبال الرواية الألمانية الحديثة عموماً . فاستقبال « كافكا » عربياً يحتاج إلى دراسة مستقلّة ، بل ويمكن أن يشكّل موضوعاً لدراسات عديدة .ولذا كان لا بد لنا من ان نقتصر هنا على استقصاء تلك الجوانب التي تمتّ بصورة مباشرة إلى موضوع بحثنا ، كما حددناه في « المقدمة » . أما الجوانب الأخرى لاستقبال « كافكا » عربياً ، ولاسيما استقبال قصصه القصيرة ، فلن نتطرق إليها إلاّ بقدرما تمسّ موضوع البحث .

يرجع الفضل في اكتشاف « كافكا » للعالم العربي إلى عميد الأدب العربيّ طه حسين الذي نشر في عام ١٩٤٧ مقالاً نقدياً مستفيضاً ، قدّم فيه هذا الأديب الأجنبيّ للقرّاء العرب للمرّة الأولى (١) . نشأ ذلك المقال في أعقاب إقامة المؤلّف في فرنسا صيف ١٩٤٦ ، حيث تسنّى له أن يقرأ أعمال « كافكا » في ترجمتها الفرنسيّة ، وأن يتابع استقبال هذا الأديب فرنسيّاً . ولذا جاء المقال وقد انعكس فيه ما اصطُلح على تسميته « دخول كافكا الثاني » إلى فرنسا ، ذلك الدخول الذي تمّ بمبادرة من الوجوديّين الفرنسيين ، وفي مقدمتهم سارتر وكامو (٢) . ومما زاد من اهتمام طه حسين بـ « كافكا » حقيقة أن هذا الأديب قد كان آنذاك مثاراً لجدل شديد : «وربما كان من طرائف الأشياء ، أنّ آثار كافكا ، كانت تُستقبل في غرب أوروبا وينكّل بها أبشع تنكيل في أوروبا الوسطى ؛ فكان الإنكليز والفرنسيون يترجمونها ويفسّرونها ، على حين كان الألمانيون الهتلريون يحرقونها جهرة في الميدان » (٣) . ولكنّ السبب الرئيسي لاهتمام حسين بـ « كافكا » يكمن في أوجه التشابه ، التي اعتقد أنها قائمة بين هذا الأديب وبين الشاعر والفيلسوف العربي أبي العلاء المعرّي .

في استعراضه السريع المكثّف لحياة « كافكا » يشير طه حسين إلى أربع أزمات كبرى عاشها الكاتب ، أولها الأزمة الدينيّة التي أدّت إلى ابتعاد « كافكا » عن الديانة اليهوديّة ، وأزمة الأبّ التي تولّدت عن حقيقة أنّ « كافكا » الشابّ قد « انكر سيرة أبيه في الدين ، لأنّه لم يرَ فيها صدقاً ولا إخلاصاً . ثم أنكر سيرة أبيه في الأسرة ، لأنّه رآها تقوم على التسلّط الاستطالة وعلى القوّة والقهر أكثر مما تقوم على الرحمة

والحبّ وعلى البرّ والعطف والحنان » . أما ثالثة تلك الأزمات فهي « المحنة التي تمسّ حقّه في أن يحيا حياة الآباء ، فيتخذ الزوج ويمنح الوجود للولد ، كما اتخذ أبوه الزوج وكما منحه ومنح إخوته الوجود » ، وهي أزمة يفسرها حسين بعدم رغبة « كافكا » في أن يجني على أبنائه مثلما جنى عليه أبوه ، وهذا موقف يشبه في رأي المؤلّف ذلك الموقف الذي عبّر عنه أبو العلاء المعرّي في بيته الشهير :

« هذا جناه أبي عليّ وما جنيت على أحد » (٤)

ومن الواضح أنّ حسين يعني بتلك المحنة محاولات الخطوبة والزواج الكثيرة التي أقدم عليها « كافكا »، والتي لم تفشل لأنّه كان يعتبر إنجاب الأطفـال وتعريضهم للشقاء إثماً كمـا رأى أبو العلاء ، بل فشلت نتيجة لخوف « كافكا » من الإرتباط ، وبالدرجة الأولى لأنّه كان يرى في الأدب رسالته الوحيدة في الحياة ، وأنّ عليه لذلك الإبتعاد عن كلّ ما يمكن أنّ يعيق نشاطه الأدبيّ (٥) . وخلافاً لأبي العلاء ، الذي زهد في الدنيا ، « ويقال إنّه عاش في كهف وفقاً لعادات تقشّفية صارمة»، لم يكن « كافكا » ليؤمن بالعزوف عن المتعة الجنسيّة ، بل كانت له علاقات غراميّة مع نساء عديدات . ولذا فإنّ الشبه الذي يفترض طه حسين وجوده بين الأديبين ، يتناقض تماماً مع الوقائع البيوغرافيّة ، ولابد من إعتباره شكلاً من الإسقاط (٦) .

وبعد أن يتطرق المؤلف إلى محنة « كافكا » الرابعة ، وهي المرض ، التي « أسبغت لونها القاتم على محنه الأخرى كلها » ، يخلص المؤلف إلى صورة قاتمة لمجمل حياة هذا الأديب : « حياة خاصّة كلّها نكد وشرّ ، وحياة عامّة كلّها بؤس ويأس ، فأيّة غرابة في أن يكون

الأدب الذي ينتجه فرانز كفكا في هذه الظروف كلّها هو الأدب الأسود بأدقّ معاني هذه الكلمة وأشدّها سواداً وحلوكاً » . وهكذا يجعل طه حسين من « كافكا » ممثّلاً لما يسميّه « الأدب الأسود ، الذي يخلص للتشاؤم ، ويصوّر الحياة في أبشع صورها وأقبح مناظرها » .

ويرى حسين أنّ فهم أعمال « كافكا » لا يتطّلب الإحاطة بحياة هذا الأديب فحسب ، بل لابدّ أيضاً من أخذ زمانه في الإعتبار ؛ وهو يعني بذلك تلك الحقبة من التاريخ الأوروبيّ ، التي مثّلت الحرب العالميّة الأولى ذروتها . فقد بدأ « كافكا » يفكرّ ويشعر قبيل تلك الحرب ، « فكان كلّ ما حوله يؤذن بالكارثة ويدفع إلى البؤس واليأس . ثمّ مضى في تفكيره وإنتاجه أثناء الحرب العالميّة الأولى ، فكان من تلاحق الكوارث والفواجع من حوله ما بزيد إمعانه في البؤس واليأس ». إنّ حسين محقّ ، عندما ينظر إلى أعمال « كافكا » الأدبيّة ضمن سياق تاريخيّ معاصر وليس خارج التاريخ ، ف « كافكا » ينحدر من « عالم تاريخيّ عاش فوق سطحه » . إلا أنه لا يمكن حصر البعد التاريخي عند هذا الأديب في التاريخ المعاصر . فعالم تصوّراته يمثّل حسب تعبير « بيتر بايكن » « استعراضاً للتاريخ الذي فشل ، بدءاً بما قبل التاريخ وإلى أحدثه ، أمّا الصلات الواقعية في أدبه فهي ضئيلة جداً » (٩) . كذلك يرى المفكرّ التقدميّ المعروف « فالتر بنيامين » أنّ أعمال « كافكا » « تعود بنا إلى زمن ما قبل تشريع اللوحات الأثنتي عشرة ، إلى عالم ما قبليّ ، كان فيه أحد الإنتصارات الأولى حقّاً مكتوباً » (١٠) . لقد أخذ « كافكا » من زمانه « التناقضات وبنى التنظيم الإجتماعي وعلاقات السلطة ، فعرضها في أعماله كتنظيم ممكن للكابوس الذي يفضح اللامعقول

في كلّ سلطة وهيبة » . على ضوء هذا الفهم الأعمق لعلاقة « كافكا » بالتاريخ . تصبح إشارة طه حسين إلى الحرب العالمية الأولى محدودة الجدوى ، خصوصاً وأنّ « كافكا » كان مشغولاً جداً بمشكلاته الشخصيّة ، إلى درجة أنّه لم يشعر إندلاع تلك الحرب كبير اهتمام . ولعله من الأجدى في هذا السياق الإشارة إلى مدينة « براغ » وإلى « أمبراطورية هابسبورغ » ، التي كانت تشيكوسلوفاكيا آنذاك جزءاً منها ، باعتبارهما قد شكّلتا البيئة الإجتماعية — الثقافيّة لـ « كافكا » (١٢) .

أما الأعمال الأدبيّة التي تحتل مكان الصدارة في اهتمام طه حسين فهي : « القضيّة » و « القصر » و « أمريكا » و « المسخ » ، التي يقوم الكاتب بتلخيص مضمونها وتفسيرها باقتضاب شديد . فهو يرى أنّ « كافكا » أراد في رواية « القضية » أن يصوّر « الإنسان البائس اليائس الذي أجبر على الحياة دون أن يريدها ، وأجبر على الموت دون أن يريده ، وخيّل إليه أنّه حرّ بين ذلك ، وانقطعت الصلة الدقيقة الأمينة بينه وبين الإله الذي يدخله في الحياة ويخرجه منها . . » . وانطلاقاً من هذا التفسير الإجماليّ يتوصّل المؤلف إلى أنّ « كافكا » « لا يجحد الإله ، لكنّه لا يعرف السبيل إليه » ، وهو موقف لا يختلف عن موقف أبي علاء المعرّي من هذه المسألة ، « على اختلاف ما بين الرجلين في الزمان والمكان والبيئة والثقافة والوراثة » (١٣) .

يفسّر طه حسين روايتي « كافكا » الأخريين «القصر» و « أمريكا » على نفس النمط الميتافيزيقيّ ، فيرى في « القصر » صياغة لإشكاليّة مشابهة لتلك التي سبق أن صاغها « كافكا » في « القضيّة » ، فهو يريد أن يصوّر الإنسان « غريباً معلّقاً ، لا يدري من أين جاء ، ولا إلى

أين يمضي . . . وتضييع حياته في هذه الجهود المجدبة » . وموقف « كافكا » في هذه الرواية لا يختلف عن موقفه في الرواية السابقة : إنّه « لا ينكر وجود القوة القاهرة المدبّرة ، ولكنّه لا يعرف كيف يتصّل بها ، ليتبيّن جليّة أمره».. وفي رواية « أمريكا » يواجه « كارل روسمان » المشكلة ذاتها ، المتمثلة في كونه « لم يستطع أن يستكشف الصلة بين الإنسان وبين الإله » ، إذ إنّ الإنسان يحاول باستمرار أن يصغي إلى كلمة الله ، وأن يخرج من الخطيئة ، ولكنّه « لا يجد إلى ذلك سبيلاً » .

وهكذا يتوصّل حسين إلى أنّ أعمال « كافكا » كلّها تدور حول فكرة أساسية واحدة هي : البحث عن الله ، وذلك بعد أن امتُحن هذا الأديب في إيمانه ، « فجحد دين آبائه ، ولم يستطع أن يهتدي إلى دين غيره يردّ إليه هذا الإيمان .» وبعد أن يفسّر حسين الإشكاليّة الأساسيّة في أعمال « كافكا » على هذا الشكل ، يصبح من الطبيعي أن يخطو خطوة أخرى نحو النتيجة التي يريد أن يخلص إليها ، ألا وهي أنّ هذه هي « نفس المشكلة التي فُرضت على أبي العلاء ، لا فرق بين الرجُلين إلاّ هذه القرون العشرة التي أتاحت للمعاصرين ضروباً من العلم وفنوناً من الفلسفة وألواناً من الحريّة لم تُتح لشيخ المعرّة » . فكلا الأديبين آمن بأنّ « للعالم خالقاً حكيماً ، لا يشكّ أحد منهما في ذلك ، ولكنهما لا يفقهان حكمة هذا الخالق ولا يعرفان إلى فقهها سبيلاً » . ولكن ما تفسير هذا الشبه المفترض بين « كافكا » وأبي العلاء ، الذي يسعى طه حسين إلى البرهنة على وجوده ؟ يرى المؤلف أنّه يرجع إلى الظروف التاريخية التي عاش الأديبان في ظلّها . فكلاهما عاش في مرحلة تاريخيّة انتشر فيها الفساد وعمّت الفتنة والإضطراب واندلعت الحروب وانتهت بكارثة خطيرة . كانت الغزوات الصليبيّة بالنسبة للعالم الإسلامي والحرب العالميّة الثانية بالنسبة

لأوروبا . وقد تنبأ كلٌّ من « كافكا » وأبي العلاء في أعماله الأدبيّة بوقوع تلك الكوارث الخطيرة (١٤) .

ثمّ مقالة « فرانز كفكا » لطه حسين عن تأثيرين مختلفين ، أولهما استقبال « كافكا » فرنسياً في آخر الأربعينات ، وثانيهما العلاقة الخاصة التي تربط كاتب المقالة بأبي العلاء المعرّي . فقد استقبل حسين « كافكا » في فترة سادت أثناءها في فرنسا « التفسيرات المجازيّة واللاهوتيّة والفلسفيّة وغير الأدبيّة » . وتماماً كما فعل مفسرو « كافكا » من الفرنسيّين يشدّد حسين على اللحظات السلبيّة من يأس وعبثية ، ويحوّل البطل الكافكاويّ إلى مخلوق هجره الله بلا أمل في الرحمة والخلاص . وهو مثلهم أيضاً في نفي أعمال « كافكا » إلى « عالم فكري بحت ومجرّد » ، متجاهلاً بذلك علاقات هذا الأديب بالتراث الأدبيّ ، ومحولاً إيّاه إلى « موضوع وباعث للتكهنات الميتافيزيقيّة » (١٥) . صحيح أنّ حسين يراعي ، خلافاً لزملائه الفرنسيّين ، السياق البيوغرافيّ والتاريخيّ لأعمال « كافكا » ، ولكنّه يُغفل السياق الأدبيّ والجماليّ ، فلا يتطرّق إلا إلى الإشكاليّات غير الأدبيّة ، قافزاً من فوق بنية تلك الأعمال وشكلها الجماليّ ، مما يؤدّي إلى طغيان التساؤلات المتافيزيقيّة وإهمال الإنجاز الجماليّ والطابع الفريد المتميّز لـ « كافكا » .

أما أثر علاقة طه حسين الخاصّة بأبي العلاء المعرّي فهو لا يقلّ أهميّة عن دور استقبال « كافكا » فرنسيّاً بُعيد الحرب العالميّة الثانية . فقد كان حسين يكنّ حباً وإعجاباً شديدين للشاعر والفيلسوف الأعمى ، « الذي اجتذبته شخصيّته باعتباره رفيقاً في المصير » (١٦) . ومن يعرف مكانة أبي العلاء عند طه حسين ، لا يدهشه أبداً أن يلجأ هذا الناقد إلى

الربط بين شاعره المحبّب وبين « كافكا » ، وأن يكتشف قرابة فكريّة كبيرة بينهما . فقد استقبل حسين الأديب الأجنبيّ إنطلاقاً من أفقه الخاص ، الذي يحتل أبو العلاء موقعاً متميّزاً فيه .

لا جدال في أنّ المقارنة بين « كافكا » وأبي العلاء أمر مشروعٌ تماماً ، بل يستحقّ كل تقدير . ومع ذلك يحقّ لنا أن نتساءل عما إذا كان التشابه الذي يفترضه حسين ، والصلات والسياقات التي ينسجها بين هذين الأديبين ، تقوم على أسس علميّة متينة تصمد للنقاش ، أم أنّها مجرّد تكهّنات تقوم على أساس إنطباعيّ أو تأثّري فقط . هنا لابدّ لنا من الإعتراف بأنّ الشبه الذي يفترضه حسين ليس مجرّد إسقاط ذاتيّ . فالتشاؤم الشديد والشكّ العميق يمثّلان بالتأكيد موقفين أساسيّين وسمتين مشتركتين بين « كافكا » وأبي العلاء (١٧) . فالشبه بين هذين الأديبين كبير حقاً من هذه الناحية . ومن ناحية أخرى لا مجال لإنكار أنّ المقارنة تنطوي على تعميم لإشكاليّات ومواقف أبي العلاء على آثار « كافكا » الأدبيّة : فبسبب موقفه المسبق لم يتمكّن حسين من أن يرى في « كافكا » غير أبي علاء أوروبيّ ، ولم يبق أمامه سوى أن يقلّل من شأن القرون العشرة ، وذلك الإختلاف الكبير حقاً « بين الرجلين في الزمان والمكان والبيئة والثقافة والوراثة » ، وبذلك تحوّل الحوار الجدليّ إلى حديث مونولوجيّ لا تاريخيّ ، على قدّ قول الناقد ناجي نجيب ، وهذا ما أدّى في النهاية إلى طمس الطابع الفنيّ والفكريّ الفريد للأديبين المقارنين ، ورسم إشارة استفهام كبيرة على المقارنة برمتها (١٨) .

على الرغم من الملاحظات النقديّة والتحفظات الآنفة الذكر ، نرى أنّ المقارنة التي قام بها طه حسين تمثّل بادرة جريئة ومفيدة ،

وتقدّم دليلاً آخر على حصافة هذا الناقد الكبير ومهارته . فقد تمكنّ بوساطة المقارنة بين « كافكا » وأبي العــلاء من أن يابج الوعي الأدبيّ للقراء العرب ، وأن يقيم جسراً بين الأديبين العربيّ والألمانيّ .ولذا فان مقالة « فرانز كفكا » تؤدّي ، على الرغم من إشكالية المقارنة ، وظيفة أساسيّة من وظائف النقد الأدبيّ المقارن . لكنّ مصدر القوة في هذه المقالة لا يتمثّل في التوجّه المقارن فقط . بل يكمن أيضاً في الجانب الأسلوبيّ ، أي في فنّ المقالة . الذي أجاده طه حسين أيّما إجادة . فمقالة « فرانز كفكا » كتُبت بقلم أديب « يمسك بناصية العربيّة بكلّ أشكالها » ، حسب شهادة المستشرق الألماني المعروف « كارل بروكلمان » (١٩) . وكغيرها من مقالات طه حسين تمثّل هذه المقالة جزءاً من « الكلاسيكيّة الجديدة » في فنّ المقالة العربيّ . وهــذا سبب آخر لســعة انتشارها ونجاحها المتجدد حتّى اليوم . ومما يسترعي الإنتباه أخيراً في مقالة طــه حسين تلك الموضوعيّة الهادئة ، التي يتطرّق بها الكاتب إلى يهوديّة « كافكا » . ومع أنّ هذه المقالة قدكُتبت في فترة بلغ فيها الصراع العربيّ — الصهيونيّذروته ، فقد حافظ المفكرّ الإنسانيّ المستنير طه حسين على اتّزانه وسلامة تقديره للأمور ، فلم ينجرف إلى مواقع التعصب القوميّ والدينيّ ، كردّ فعل مفهوم على اغتصاب فلسطين من قبل الصهاينة . فلم يتجاهل حسين انتماء «كافكا » إلى اليهوديّة ، مثلما سيفعل بعض من يعتبرون أنفسهم أنصاراً له ، ولا رمى ب « الصهيونيّة » رجلاً قال عن نفسه بصريح العبارة إنّه غير صهيوني ، وإنّه « لم يتمسك مثل الصهاينة بآخر أطراف رداء الصلاة اليهوديّ المتطاير (٢٠) » ؛ كما سيفعل بعض خصوم « كافكا » من العرب في فترة لاحقة .

ب — مصطفى ماهر :

لم تؤدّ مقالة طه حسين إلى موجة من استقبال أعمال « كافكا » في العالم العربيّ ، إذ لم تصدر ترجمة عربيّة لأحد هذه الأعمال إلاّ في عام عام ١٩٥٧ ، عندما قام منير بعلبكي بتعريب قصّة « المسخ » عن الإنكليزيّة (٢١) . كما لم يكن هناك بدّ من الإنتظار أحد عشر عاماً قبل أن تصدر ترجمة عربيّة لإحدى روايات « كافكا » ، وهي « القضيّة » ، التي نقلها عن الألمانيّة مصطفى ماهر . وكما في حالة « هرمان هيسّه » رأى ماهر ضرورة لتهيئة الرأي العام العربيّ لتقبّل الترجمة المنتظرة ، وذلك من خلال مقال نقديّ ، فنشر في عام ١٩٦٧ بحثاً قصيراً عنوانه « القضيّة لكافكا » . ينطلق المؤلف في هذا البحث من أنّ « كافكا » كاتب مجهول تماماً بالنسبة للمنطقة العربيّة ، متجاهلاً بذلك مقالة طه حسين الآنفة الذكر ، وترجمة قصة «المسخ» . ومن الملاحظ كذلك أنّ ماهر قد خصص الجزء الأكبر من بحثه لاستعراض حياة « كافكا » وشخصيته وأفكاره ، وليس لمعالجة رواية « القضيّة » ، كما يوحي بذلك العنوان .

يتطرّق المؤلف في البداية إلى الصعوبات التي تعترض سبيل من يزيد أن يكتب عن « كافكا » ، فيشير إلى الطبعات غير المرْضية والتفسيرات المتضاربة التي يقدمها النقّاد لأعمال هذا الكاتب ، والتي « أصوب ما يمكن أن يقوله المنصف عنها أنها أحكام ذاتيّة » . أما الصعوبة الثالثة فتتمثّل في أنّ « نفراً من اليهود ذوي المبادىء الخطيرة وضعوا أيديهم على أعمال كافكا ، وأرادوا لها صورة بعينها — اعتماداً على أنّ فرانتس كافكا يهوديّ — وكتبوا عن كافكا ما أرادوا ، وعظمّوا في أنفسهم

تعظيماً وأكبروا آراءهم الشخصيّة في غير تحرّج » (٢٢) . ليس هنالك من يختلف مع ماهر حول الطبعات والتفسيرات ،فمعظم الباحثين متفقون على أنّ طبعات أعمال « كافكا » ، ولا سيما تلك التي أشرف على إصدارها « ماكس برود » غير مُرضية من الناحية الفيلولوجيّة (٢٣) . كذلك فإنّ للإشارة إلى سيل التفسيرات مسوّغاتها، علماً بأنّ ماهر يسطّح هذه المسألة ، عندما يعتبر كل تلك الشروح والتفسيرات بصورة إجماليّة « أحكاماً ذاتيّة » ، بدلاً من أن يبحث عن أسباب هذا السيل المحيّر من الشروح والتفسيرات في تبدّل رؤى المفسّرين الأدبيّة والإيديولوجيّة، وفي انفتاح نصوص « كافكا » ذاتها (٢٤) . أما النقطة الثالثة المتعلقة بتشويه أعمال « كافكا » على أيدي « نفر من اليهود ذوي المبادىء الخطيرة » ، فإنّ المقصود بذلك هم الصهاينة الذين يسعون لتسخير « كافكا » وأعماله ووضعها في خدمة أهدافهم السياسيّة والإيديولوجيّة . وفي المقدّمة من هؤلاء الصهاينة يجد المرء صديق « كافكا » الحميم « ماكس برود » ، الذي حاول في « سيرة كافكا » التي كتبها ، وبصورة خاصّة في مؤلّفه اللاحق « عقيدة فرانتس كافكا وتعاليمه » أن يُلزم « كافكا » بخطٍ صهيونيّ (٢٥) . واذ يهاجم ماهر تلك المساعي الصهيونيّة ، فإنه يدافع ضمنياً عن « كافكا » تجاه بعض النقاد العرب ، الذين يحاولون الإساءة إلى سمعة هذا الأديب ، من خلال إلصاق تهمة الصهيونية به .

ولكنّ المؤلف يلجأ في هذا المجال إلى طريقة تترك الكثير من الإلتباس والغموض . فهو يتكلّم عن « نفر من اليهود ذوي المبادىء الخطيرة »،

(*) الفيلولوجيا هي علم اللغة والآداب .

بدلاً من أن يذكر الصهاينة صراحة ، مما يعطي كلامه طابعاً معادياً لليهودية ، بدلاً من أن يكون معادياً للصهيونيّة. ومن ناحية أخرى فإنّ ماهر يسلك أسهل الطرق ، لأنّه على هذا الشكل يعفي نفسه من مشقّة دراسة علاقة « كافكا » المعقّدة باليهوديّة ، مكتفياً بأن يرفض جميع التفسيرات ذات التوجّه اليهوديّ بصورة إجماليّة ، بدلاً من أن يتصدّى لها ويفنّدها مضمونياً . أما تصحيح صورة « كافكا » ، الذي يعلن ماهر عنه ، فلا يتمّ ، لأنّ المؤلّف لا يقدّم صورة بديلة ، بل بعض الجمل الخطابيّة مثل : « فرانتس كافكا إنسان . وأعمال فرانتس كافكا عنصر من عناصر الثقافة الإنسانيّة في القرن العشرين ، عنصر أساسيّ لا يمكن تصوّر هذه الثقافة بدونه » (!) (٢٦) .

وفي سياق حديثه عن حياة « كافكا » يتطرّق ماهر إلى مدينة (براغ) ، التي ترعرع فيها الكاتب ، وإلى سنوات دراسته ومهنته ونسائه ومرضه . ومع أنّه لا يورد المصادر التي استقى منها تلك المعلومات ، فمن السهل تبيُّن أنّه قد اعتمد بصورة رئيسيّة على مونوغرافيا « كافكا » لـ « كلاوس فاكنباخ » . إلاّ أنّ ماهر يبتعد عن مرجعه هذا في نقطة واحدة ، هي تلك المتعلّقة بمنشأ « كافكا » اليهوديّ . فهو يشير إلى أنّ أسرة الأديب تنتمي إلى الأقليّة الألمانيّة في (براغ) ، ويذكر أنّ « كافكا » كان « منـــذ خرج إلى الدنيا يعيش وسط ميراث هذه الأسرة من الحيرة : حيرة بين التشيكيّة وبين الألمانيّة وحيرة بين الغنى والفقر ، وحيرة بين الضعة والحسب ، حيرة بين الوجود السويّ والوجود المعتلّ » ، ولكنّ المؤلّف لا يشير بكلمة واحدة إلى حقيقة أنّ أسرة « كافكا » هذه كانت تنتمي إلى جالية « براغ » اليهوديّة ، التي

كانت بدورها أقليّة ضمن الأقليّة الألمانيّة، علماً بأنّه لا يمكن فهم الكثير من ملامح شخصيّة « كافكا » دون أخذ هذا الجانب الأساسي بعين الإعتبار(٢٧) . فماهر مصرّ كما يبدو على تجاهل كلّ ما له علاقة بيهوديّة هذا الأديب .

وفي عرضه لشخصيّة « كافكا » وأفكاره يُبرز ماهر « الخوف » كصفة رئيسية : « كان أبرز شيء في شخصيته هو الخوف الشديد . وأعماله الأدبيّة وكذلك رسائله ويومياته مملوءة بكلمة الخوف ومرادفاتها . . . كلّ شيء أمام كافكا غارق في الخوف ، خوف من الناس ، من الأشياء من الوجود ، من العدم . » وفي إساءة فهم واضحة لموضع من مونوغرافيا « كافكا »لـ(فاكنباخ) يزعم المؤلف أنّ « من العناصر الهامّة التي كان كافكا يخشى منها العفاريت والأشباح وما إليها من كائنات سحريّة غامضة، وهذا العنصر له صداه في أعماله »(!) (٢٨). من الواضح أنّ ماهر يخلط هنا بين نوعين من الخوف ، أوّلهما خوف الطفل « فرانتس كافكا » من أبيه المستبدّ سريع الغضب ، وهو الخوف الذيّ عبّر عنه بشكل مؤثّر في « رسالة إلى الأبّ » . أمّا النوع الثاني ، الذي يرد ذكره كثيراً في أعمال « كافكا » ورسائله ويومياته . فهو خوف وجوديّ من « الحياة غير المُعاشة » ، يشبه إلى حدّ بعيد الخوف في تجربة الفيلسوف الداينماركي « كيركيغارد » . إنّ خوف « كافكا » « المعمّم على كلّ شيء ، خوف من الأكبر والأصغر»هو في الحقيقة « ليس مجرّد خوف ، بل شوقاً إلى شيء هو أكبر من كلّ ما يثير الخوف » (٢٩) . لذا فإنّ كلّ خلط بينه وبين الخوف المألوف ينطوي على مغالطة كبيرة .

وتماماً كما يسيء ماهر فهم مسألة الخوف ، فإنّه يسيء فهم « الشوق إلى الوحدة » عند « كافكا » ، إذ يجعل من هذا الأديب إنساناً « لا يستطيع أن يندمج مع الآخرين، انصرف إلى ذاته وأغرق في التأمل والأحلام ، وقد أدّى هذا إلى غلبة الذاتيّة على إنتاجه كلّه ، وإلى التفاف ذلك الإنتاج كلّه بغلالة رقيقة منسوجة من خيوط الأحلام » (٣٠). بذلك يتحوّل الشوق إلى الوحدة ، الذي يضطلع بوظيفة هامّة في نشاط « كافكا » الأدبيّ ، إلى مجرّد إضطراب سلوكيّ . ناهيك عن أنّ ماهر يتجاهل أنّ تلك الحاجة قد نبعت من سيكولوجيا الفنّان ، وترافقت باستمرار مع « شوق إلى الجماعة » . ف « كافكا » الذي أنزل نفسه « بأرض حدوديّة بين الوحدة والجماعة » ، كان يعتبر الحياة ضمن الجماعة ، والعمل المفيد ، هدفين ساميين ، وكان على تواصل مستمرّ مع المجتمع من خلال المهنة والأصدقاء والنساء والرحلات والمشاركة في الإحتفالات العامّة (٣١) . وإذ لا يلاحظ ماهر في سلوك « كافكا » غير الانطواء والعزلة ، فإنّه لا يوفّر على نفسه معالجة سيكولوجيا الفنّان فحسب، بل يتجنّب أيضاً التطرّق إلى الصداقة التي كانت تربط الأديب ب « ماكس برود » ، الذي لا يرد اسمه إطلاقاً في بحث ماهر . وإذا أخذنا بعين الإعتبار أنّ « برود » كان صهيونياً متحمّساً ، حاول باستمرار أن يجرّ « كافكا » إلى الخطّ الصهيونيّ . تكشّفت لنا صورة « كافكا » الأحاديّة البعد والجانب التي رسمها ماهر عن محاولة أخرى لتجاهل إشكاليّة علاقة الأديب باليهوديّة والصهيونيّة .

وفي معالجته لأفكار « كافكا» يشير ماهر أوّلاً إلى « المؤثرات الخارجيّة» التي تعرّض لها الأديب ويشدّد على تأثير فلسفتي « برنتانو » و « نيتشه ».

فهو يرى أنّ « كافكا » قد أخذ عن « برنتانو » « أهميّة الحكم وأهميّة التحليل الذاتي ، حتى أصبح لا يرى الناس إلاّ ويتصوّر هذا يحكم على ذاك ، ولا يرى الناس إلاّ ويحكمون عليه أحكاماً لا تنقطع » . أمّا بالنسبة لـ « نيتشه » فلا يستبعد المؤلّف أن يكون « كافكا » قد « امتصّ من أفكاره فكرة إعتبار الفنّ والإبداع الفنيّ وسيلة للتغلبّ على العدم» . ولكنّ هذه الإشارة وسواها من إشارات إلى تأثير « كلايست » و « فلوبير » والتحليل النفسيّ ، لا تكفي من أجل وضع « كافكا » في السياق التاريخيّ الأدبيّ والفكريّ الصحيح ، لاسيما وأنّ المؤلّف لا يربط بين هذه «المؤثرات الخارجيّة » وبين نشاط «كافكا» الأدبيّ بصورة مقنعة . ولذا فإنّ شروح ماهر هذه لا تلقي الضوء على التطوّر الفنيّ والفكري للأديب ، بقدر ما تولّد لدى القارىء صورة مشوّهة متناقضة عن ذلك التطوّر .

تتمثّل محصّلة شروح ماهر حول أفكار « كافكا » في أنّ هذا الأديب لم يبلغ « مرحلة تشكيل فلسفة خاصّة في شكل مذهب متكامل » ، بل كان يؤمن « بلون من ألوان العدميّة التي سيطرت على أوروبا أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين » . ولكنّ هذا الرأي لا يمنع المؤلف من أن يرى في « كافكا » أديباً إشتراكياً ملتزماً « يؤمن بأنّ للفنّ هدفاً أو أهدافاً ولا يؤمن بالفنّ العابث . . . يؤمن بضرورة تبصير الناس بدعائم حياة صالحة ، تبصير الناس بحدود الخداع »(٣٢) . إلاّ أنّ ماهر لايكتفي بأن ينسب إلى « كافكا » نوعاً من الإلتزام الإنسانيّ العام ، الأمر الذي لا اعتراض عليه ، بل يصرّ على أن يرى فيه كاتباً تحوّل في وقت مبكرّ إلى الإشتراكية ، « وما زالت الإشتراكيّة تضرب جذورها في نفسه حتى أنشأ وثيقــة مهمّة أو برنامجاً باسم عمّال يعملون ولا

يملكون ، وصل فيها إلى تصور واضح عن طريقته للإشتراكية » .
ولتدعيم هذه المقولة يورد ماهر بعض الوقائع البيوغرافيّة(*) مثل مشاركة « كافكا » في بعض نشاطات نادي الشبيبة « ملاديخ » ، وحمله القرنفلة الحمراء ، كما يعتبر الإهتمام الذي حظي به الأديب مؤخراً في بعض الدول الإشتراكية سابقاً دليلاً جديداً على اشتراكيته. لكنّ ماهر لا يضع ما يسمّيه « تحوّل كافكا المبكّر إلى الإشتراكية » في السياق البيوغرافيّ والتاريخيّ الصحيح ، كما يستغني عن متابعة التطوّر الفكريّ اللاحق للأديب ، وهو « تطوّر دينيّ يخطو باستمرار نحو اليهوديّة » . ولعلّ أشدّ المسائل إشكاليّة في هذا الإطار هو إهتمام «كافكا» بحركة الاستيطان اليهودي في فلسطين ، وانبهاره «بالتضامن ونكران الذات ضمن التعاونيات الطوعيّة وطريقة الحياة المتواضعة البسيطة للمستوطنين » (٣٣) ، وهي الصورة نفسها التي تقدّمها الدعاية الصهيونيّة عن المستوطنات التي أقامتها وما زالت تقيمها في فلسطين المحتلّة . كما لا نستطيع أن نأخذ مقولة ماهر ، التي يذهب فيها إلى أنّ « كافكا » « أديب اشتراكيّ ملتزم » ، على محمل الجدّ لسبب آخر ، هو أنها ليست وليدة اقتراب من أعمال الأديب إنطلاقاً من نظرية ماديّة ــ جدليّة للادب ، بقدر ماهي وجهة نظر تتمثّل وظيفتها الحقيقيّة في تكييف صورة « كافكا » مع الإيديولوجيّة الإجتماعيّة والأدبيّة ، التي كانت سائدة آنذاك في المجتمع المستقبل ، أي في مصر الناصريّة .

لا يخصص ماهـر سوى حيز ضيقّ لطريقة « كافكا » الفنّية . فهو يكتفي بملاحظة أنّ « التنكيك الذي ابتكره كافكا يقوم على بُعدين ،

(*) البيوغرافيا هي السيرة .

رسم صورة في مجموعها من نوع الحلم والتخريف وهذا هو البعد الأوّل ، أما البعد الثاني فيتمثّل في ملء هذه الصورة العامّة الكبيرة الشاملة بتفصيلات من الخبرات » .ونتيجة لهذا المزج تتولد في رأي المؤلّف « تلك السمة الكوميديّة التي تتصف بها أعمال كافكا والتي تذكّرنا بأعمال شارلي شابلن » . وفي الحقيقة فإنّ صيغة « الإطار غير الواقعيّ المملوء بالتفاصيل الواقعيّة » ، ليست أكثر من قالب جاهز ، لا يساعدنا مطلقاً على فهم طريقة « كافكا » الفنية ، تلك الطريقة التي وصفها منظرّ كبير مثل « إرنست فيشر » بأنها « الهجاء الخياليّ » (٣٤) .

يخصص ماهر القسم الأخير من مقالته لرواية « القضيّة » ، التي يقوم على امتداد ست صفحات بتلخيص أحداثها ، وكأنّه يريد أن يوفّر على القارىء عناء مطالعتها . أمّا في الفصل القصير ، الذي يحاول فيه أن يقدّم تفسيراً للرواية ، فإنّه يشير إلى الطابع « غير المكتمل » ، الذي لم يمنع « هذا العمل العظيم من أن يكون مثلاً على الفنّ الذي ابتدعه كافكا وبلغ فيـــه قمّة لا يباريه في بلوغها منافس » . ويستخدم ماهر في تحليل هـــذا « العمل العظيم » مصطلحات نقديّة غريبة على علوم الأدب وعلى النقد الأدبيّ مثل « الخطّ العامّ »و « بقيّة الكائن الحيّ »و « اللحم والشحم والأعضاء والأطراف » (!) . ف « الخطّ العام » في رواية « القضيّة » هو « محنة الإنسان وحيرته أمام العدالة ، إنّ العدالة موجودة والجميع يتكلمّون عنها ، ولكنّ الوصول إليها غير ممكن » . أما « بقيّة هذا الكائن الحيّ » فهي « مجموعة من الصور التي برع كافكا في تصويرها » ، وهي صور « خليط من الجدّ والهزل » ، الأمر الذي

يتطابق ، في رأي ماهر ، « مع افكار « كافكا » عن الدنيا والناس والوجود » (٣٥) .

وبما أنّ ماهر يعتبر « كافكا » أديباً اشتراكياً ، فمن الطبيعي أن يفسّر رواية « القضيّة » تفسيراً إشتراكياً. فإيمان «كافكا » بالإصلاح « لا شك فيه، وسبيله سبيل الإشتراكية »، ورواية « القضيّة » هي « قصة محاولة لفهم العدالة باعتبارها تمثّل الدعامة الأولى للإشتراكية » .

إلا أنّ أكثر ما يلفت النظر في تفسير ماهر للرواية هي المصطلحات النقديّة التي يستخدمها، والتي لم يأخذها من نظرية الرواية والقصة، بل من البيولوجيا ، مثل « الكائن الحيّ » و « العمود الفقريّ » . كما لا بدّ لنا من ملاحظة أنّ هذا التفسير الإجماليّ للرواية باعتبارها « قصة محاولة لفهم العدالة ولإصلاح ما فسد منها » ، ينطوي على فهم خاطىء للعمل الأدبيّ المشروح ، ولا يمتّ بصلة إلى مرامي الكاتب ومقاصده ، لأنه يقفز فوق أهمّ ما في رواية « القضيّة »، ألا وهو طابعها الأمثوليّ (٣٦). فإذا أضفنا إلى ذلك ضعف الأسلوب الذي كتبت به مقالة « القضيّة لكافكا » ، يتضح لنا حجم التراجع الذي تمثّله تلك المقالة بالمقارنة مع ما كتبه طه حسين قبل ذلك بعقدين من الزمن حول « كافكا » . ولعلّ المسوّغ الرئيسي لمعالجة مثل هذا الإستقبال النقديّ غير المناسب ، هو كون مقالة ماهر لا تمثّل حالة منفردة، إذ إنّ الآداب الأجنبيّة كانت حتى وقت غير بعيد مجالاً ظنّ بعض « النقّاد » أنهم يستطيعون أن يمارسوا ضمنه ما شاؤوا من اعتباطية وتشويه، مستفيدين من عدم قدرة معظم القراء على الرجوع إلى الأعمال الأدبيّة الأجنبيّة في لغاتها الأصليّة .

٢ ــ رواية « المحاكمة » أو « القضية »

آ ــ مقدمة المترجم

بعد مرور عام واحد على نشر مقالة ماهر « القضيّة لكافكا » ، صدرت ترجمة عربيّة لتلك الروايــة التي أراد المؤلّف أن يمهّد لإستقبالها . أما منجز تلك الترجمة فهو مصطفى ماهر نفسه ، الذي زوّدها كذلك بمقدّمة ، أشار فيها إلى مقاله الآنف الذكر ، إلاّ أنه أغفل إصدارين هاميّن حول « كافكا » ؛ أولهما مونوغرافيا « تشارلز أوزبورن » ، التي صدرت ترجمتها العربيّة عام ١٩٦٧ ، وثانيهما كتاب « واقعية بلا ضفاف » لـ « روجيه غارودي » ، الذي يحوي عدّة فصول حول « كافكا » ، وهما مؤلّفان سيتحولان إلى مصدرين رئيسيين في الكتابات النقديّة العربية المتعلّقة بهذا الأديب (٣٧) .

على الرغم من إعلانه أنه لا يريد تكرار ما سبق أن قاله ، يعود ماهر في مقدّمته ليعرض حياة « كافكا » ، فيطالب أولاً بنبذ « الكثير مما كُتب عن الأديب العظيم » ، ويدعو بالمقابل إلى التمسّك « تمسّكاً لا هوادة فيه بإنسانيته ، تلك الإنسانيّة التي جعلت منه عنصراً أساسياً من عناصر الثقافة في القرن العشرين ».ويفسّر المؤلف دعوته هذه بأنّ نفراً من الكتبة السيّيء النيّة من اليهود وغيرهم «قد أنشبوا أظافرهم في كافكا، ومارسوا في أعماله نهباً ، أو حرّفوها في نقلها وتأويلها ، واستحوذوا عليها استحواذ الطائر الكاسر أو الحيوان المفترس على الفريسة ، بحجّة أنّ كافكا من أبناء جلدتهم ، وهو في كلّ سطر من سطوره العامّة والخاصّة يتبرّأ منهم»(٣٨). وهكــذا يكرر ماهر الحملة التي سبق له أن شنّها في مقاله «القضيّة لكافكا » ضدّ ذلك « النفر

من اليهود ذوي المبادىء الخطيرة » ، مع فارق وحيد ، هو أنّ اللهجة قد أصبحت أعنف . أمّا من الناحية المضمونيّة فليس هنالك فارق بين الحملتين . فالمؤلّف يخلط في الحالتين بين اليهوديّة والصهيونيّة ، ولا يجشّم نفسه مشقّة تقديم معلومات دقيقة ومحدّدة حول الأساليب الخبيثة التي استخدمتها الصهيونيّة في الاستفادة من شهرة «كافكا» العالميّة لأغراضها الدعائية .

وفي عرضه لحياة الأديب يظلّ ماهر وفيّاً لصورة « كافكا » التي سبق له أن قدّمها في مقاله ، فهو يواصل تجاهل أصل « كافكا » اليهوديّ وصداقته الحميمة مع « ماكس برود »،الذي لا يرد اسمه حتّى في سياق الحديث عن نشر تركة « كافكا » الأدبيّة،حيث يذكر المؤلّف أنّ « بعض الأصدقاء » قد حفظ مخطوطات أعماله على الرغم من أنّه أوصى « بإعدامها ».أمّا السمة الغالبة على شخصيّة « كافكا» في هذه المقدمة فهي « الهروب إلى الأحلام » نتيجة لعصابيّة ورثها « عن أفراد غير أسوياء » . وبقدرة قادر اتخذت تلك الأحلام « صورة القالب الفنيّ»، وامتلأ هذا القالب الفنيّ بمواد مختلفة أهمّها مادّة الخوف ومادّة السعي إلى الإصلاح » (٣٩) .

بعد استطراداته البيوغرافيّة يتطرق ماهر إلى أعمال « كافكا » الأدبيّة ، فيكرر أيضاً ما كان قد قاله حول الطريقة الفنيّة ، ويضيف أنّ ما يميّز هذا الأديب عن المدرسة الطبيعيّة في الأدب هو أنّه أضاف إلى مؤثرات البيئة « مجموعة المؤثرات النفسيّة ، وأبرزها إلى مكان الصدارة » . وانطلاقاً من هذه المقولة يستنتج المؤلف أنه « من الطبيعيّ أن تكون الأشخاص من قبيل الحالات المرضيّة ، الحالات غير السويّة

غير المتكيّفة مع البيئة » ، ثم يعمّم هذا الإستنتاج العجيب على كلّ أدب « كافكا » ، الذي يدور في رأيه « حول الإنسان الذي أثرت عليه البيئة النفسيّة غير السويّة ، والعوامل النفسيّة الأخرى ، فجعلته حالة غير سويّة». ومن الواضح هنا أنّ ماهر يميل إلى تفسير أعمال « كافكا » تفسيراً سيكولوجياً ، وهو أمر مشروع في حدّ ذاته، ولكنّ المؤلف يستخدم النظرة السيكولوجيّة بطريقة تعسفيّة ، مما يحوّل تلك النظرة إلى مجرّد استعراض لبعض مفردات علم النفس (٤٠) .

ويورد ماهر تأملاته « الجديدة » حول « القضيّة » في الجزء الأخير من المقدّمة ، فيتطرق إلى مشكلات الزمان والمكـان والمحكمة ونقد العصر . ويحاول المؤلف في أوّل الأمر أن يحدّد زمان الرواية ومكانها ، فيرى أنّ « كافكا » « لا يحدّد زمناً بعينه ولا مكاناً بعينه ، إنّه يترك هذين البعدين بلا تحديد ، وهو يهدف من وراء ذلك إلى التأكيد على عموميّة المشكلة أو المشكلات التي يتعرّض لها ». ولكنّ هذا لا يمنع ماهر من القيام بمثل هـذا التحديد ، فيتوصّل إلى أنّ زمن الأحداث « لا يمكن أن يكون سابقاً على عصر كافكا ولا متأخراً عليه بكثير » . أما المكان فهو « مكان تظلّه الثقافة المسيحيّة الأوروبيّة » . واستناداً إلى هذا التحديد يستنتج المؤلف أنّ « كافكا » يريد في روايته « أن يصوّر محنة الإنسان في مطلع القرن العشرين ، بعد البخار والكهرباء ، وفي مكان ما تظلّه الثقافة المسيحيّة الغربيّة » (!) (٤١) .

في تأملات ماهر حول « القضية » يلعب مفهوم « المحنة » دوراً أساسياً ، وهو مفهوم سبق أن صادفناه في كتابات هذا المؤلف حول « هرمان هيسّه » . ولعل أقلّ ما يمكن قوله في هذا المفهوم إنه مطاطيّ

ليس له أية دلالة محدّده . ولذا فإنّ تفسير « القضيّة » من خلاله لا يقرّب القارىء من فهم الرواية . كما لابدّ لنا من ملاحظة أنّ محاولة المؤلف إزالة عدم تحديد المكـان والتاريخ تنطوي على تجاهل للوظيفة الأمثوليّة ، التي تضطلع بها تلك الوسيلة الفنيـّة في « القضيّة » (٤٢) .

ومن الأمور التي يتطرق إليها ماهر ما يطلق عليه تسمّية « المحكمة السرّية » ، التي يزعم أنّ « كافكا » قد استقاها من مصادر عديدة أهمها المنظمة الماسونية، « تلك المنظمة التي اتّهمتها كتب كثيرة بأنّها تقيم شرطةومحكمة وما إلى ذلك إلى جانب مؤسسات الدولة النظامية»(٤٣). ولا يستندالمؤلف في رأيه هذا إلىأيّة بحوث أو دراسات متعلّقة بالموضوع. فالمنظمة الماسونية لا ترد في البحوث الدولية حول « كافكا » كأحد الجذور الممكنة لمحكمة « القضيـّة » . أما المصدر الأدبيّ الثابت لتلك المحكمة ، أي رواية « الجريمة والعقاب » و « رسائل من معسكر الإعتقال » لـ « دستويفسكي »،فلا يرد ذكره في مقدمة ماهر إطلاقاً. كذلك يغفل المؤلـّف ذكر المسبّب البيوغرافيّ المباشر لموضوع الشعور بالذنب ، ألا وهو فسخ خطوبة « كافكا » الثانية من « فيليتيسه باور» (٤٤). فإذا تركنا جذور ما يدعوه ماهر « المحكمة السريـّة » جانباً ، نجد أنّ المؤلـّف لا يقدم أي تفسير لتلك المحكمة . فهو يلاحظ أنّ « كافكا » لا يعني بها المحكمة المعروفة تاريخياً» ، إلاّ أنه ينطلق ضمنياً من أنـّها محكمة سرّية عاديّة ، وليست صياغة مجازيّة ، فيتجاهل بذلك « الفارق الأساسيّ بين المحكمة الجزائية العاديّة ، التي تعمل في القصر العدليّ ، وبين مراجع كافكا الداخليّة ، التي لم يتمكن من إرضائها»(٤٥). ويتعلق آخر شروح ماهر حول « القضيّة » بالنقد الإجتماعي في الرواية.

فهو يذهب إلى أنّ (كافكا) ينتقد في هذه الرواية « مناهج التفكير الهدّامة التي تهتم بالأمــور الثانويّة وتترك الأمور الرئيسيّة » ، كما يوجّه نقده إلى الجهاز البيروقراطيّ الفاسد وإلى « نظام التقاضي ».. ويرى المؤلف أنّ الكاتب ينطلق في نقده هذا من « مفهوم الإشتراكيّ ، الذي يرفض أن يكون القويّ متحكماً في الضعيف ، أو أن يكون الفقير نهباً للغنيّ . . ». أما الدليل الذي يسوقه على صحة هذا التأويل فهي مناظر البؤس التي تحفل بها الرواية ، والتي تكفي في رأي ماهر للبرهنة على « مدى إيمان كافكا بحتميّة الإصلاح الإجتماعي والسياسيّ والثقافيّ ، وحتميّة الإشتراكيّة »(٤٦) . ومن الواضح أنّ وجهة نظر كهذه تفتقر إلى التماسك المنطقيّ . فما علاقة تصوير مناظر البؤس بالإيمان بحتميّة الإشتراكية ؟ ! هذا ناهيك عن أنّ رأياً كهذا يؤدّي في نهاية الأمر إلى تحويل رواية « القضيّة » إلى عمل أدبي ذي بنية استقباليّة مفتوحة ، أي إلى مجرّد اعتراف بالإيمــان بالإشتراكية . وغنيّ عــن الشرح أنّ تفسيراً كهذا يتعارض حتى مع وجهة نظر أولئك النقاد الماركسيّين ، الذين سعوا لإيجاد قواسم مشتركة بين « كافكا » والإشتراكيّة ، من أمثال « غارودي » و « فيشر »، ناهيك عن أنّ فيلسوفاً كبيراً مثل « جورج لوكاش » يرفض منهج « كافكا » الفنيّ ويعتبره شكلاً من « الإنحطاط » في الثقافة البورجوازيّة (٤٧) .

وهكذا نرى أنّ تفسير ماهر لرواية « القضيّة » ينطوي على إساءة فهم لموضوع هذا العمل الأدبيّ وطريقته الفنيّة والنقد الإجتماعي الذي يحويه . فالمؤلف ، الذي لم يقم بالحدّ الأدنى من استيعاب الأدبيات الثانوية المتعلقة بهذه الرواية ، يساوي بصورة تعسفيّة بين الكاتب

وبين العمل الأدبيّ ، ويلغي تعددية التفسير وانفتاحه، اللذين يتميّز بهما هذا العمل، واللذين حققهما « كافكا» من خلال ما اصطلح النقاد على تسميته « التناقض المنزلق » (٤٨) .ولذا لا بدّ من اعتبار المقدمة التي وضعها مصطفى ماهر لرواية « القضيّة » « إحدى تلك المقدّمات غير المناسبة » ، التي تشكل في رأي بسّام طيبي أحد العيوب الرئيسيّة لحركة ترجمة الأعمال العلميّة والأدبيّة من اللغات الأوروبيّة إلى العربيّة (٤٩) .

ب ــ الترجمة :

يستخدم مصطفى ماهر في ترجمة رواية « القضيّة » الطريقة نفسها ، التي عرفناها من ترجمتي « قصة شابّ » و « لعبة الكريات الزجاجية » . فهي مثلهما تدّعي أنها كاملة ودقيقة ، ولكنها لا تحقق ما تعد به . يقول المترجم في مقدّمته : « أقدّم اليوم هذه الترجمة الكاملة الأمينة الدقيقة لرواية « القضيّة » التي تعتبرمن أشهر أعمال كافكا ، إن لم تكن أشهرها كلها »(٥٠). وبهذا ينسب ماهر إلى ترجمة « القضيّة » الصفات نفسها التي سبق أن نسبها إلى ترجمة « قصّة شابّ » ، وهي صفات جديرة بالتقدير ، إذا أخذنا بعين الإعتبار حقيقة أنّ المنطقة العربيّة تعجّ بالترجمات التجاريّة الرديئـــة . وفي الواقع فإنّ ترجمة « القضيّة » التي أنجزها مصطفى ماهر كاملة من حيث النصّ ، وذلك خلافاً للترجمة التي قام بها جرجس منسي عن الإنكليزيّة (٥١) . فما هو لا يلجأ إلى الحذف والإختصار وما إلى ذلك من الوسائل التي يستخدمها بعض المترجمين في تغيير النصّ . أما صفتا الأمانة والدقّة ، فكثيراً ما تأتيان لغير صالح الترجمة الأدبيّة ، التي ليس المهمّ فيها « النقل العبوديّ لعناصر الشكل من اللغة المترجم عنها إلى اللغة المترجم إليها ، وإنما

التوصل إلى تأثير جماليّ مماثل من خلال التماثل الأسلوبيّ » ، كما تقول منظّرة الترجمة « كاتارينا رايس » (٥٢). فهل أفلح المترجم ماهر في تحقيق مثل هذا التماثل الأسلوبيّ والجماليّ ، أم اقتصرت الدقّة التي يدّعيها على الدقّة اللغويّة، ولم تتعداها إلى الدقّة الأسلوبيّة الجماليّة ؟

يمكن للمرء القول إنّ هذه الترجمة تبدأ بخطأ ، ونعني بذلك نقل عنوان الرواية « Der Prozess » إلى « القضيّة » . فالكلمة « قضيّة » حقول دلاليّة متعددة ، أهمّها الحقـــل السياسيّ فنحن نتحدث عـــن « القضيّة الفلسطينيّة » و « القضيّة العربيّة » . . . الخ ، ونعني بذلك « المسألة » أو « المشكلة » . أما الإستخدام الحقوقيّ فهو وارد أيضاً ، نقول : « لفلان قضيّة أمام المحكمة » ، ولكن في السياق الذي نحن بصدده تمثّل كلمة « محاكمة » المعـــادل اللغويّ الصحيح لـ « Prozess » ، وقد استُخدمت من قبل جرجس منسي وابراهيم العريس ، الذي ترجم سيناريو فلمنة الرواية نفسها (٥٣) . ونحن نتحدث أيضاً عن « محاكمات نورنبرغ » وليس عن « قضايا نورنبرغ » ، ويمكن للمرء أن يسوق أمثلة كثيرة أخرى ، تبرهن على خطأ الترجمة التي قدّمها ماهر لعنوان رواية « كافكا » .

ولكنّ أخطاء دلاليّة معجميّة كهذه لا تمثل سوى جزء بسيط من إشكاليّة ترجمة « القضيّة » ، فالجـــزء الأكبر مـــن تلك الإشكاليّة يكمن في الجانب الأسلوبيّ ، أي في عدم تمكّن المترجم من نقل النصّ الأجنبيّ إلى العربيّة بأسلوب مناسب . ومن المفيد في هذا السياق أن نذكّر بالسمات الرئيسيّة لأسلوب « كافكا » ولغته ، فهذه اللغة تتميّز عموماً بمستوى يمكن وصفه بأنّه (دارج) ، سواء من حيث

المفردات أم تركيب الجملة .ولذلك يبدو ذلك الأسلوب للوهلة الأولى سهلاً وبسيطاً ، يمثّل فيه الوضوح المطلب الأسمى . ولهذا السبب أيضاً تبدو نصوص « كافكا » قابلة جداً للترجمة .ومن جهة أخرى فإنّ السهولة الظاهرية التي تتصف بها لغة « كافكا » ، تعطي النماذج التركيبيّة للنصّ أهميّة تفوق أهميّة النماذج الدلاليّة،« فكلّ شيء يكمن في شكل القصّ ، أي في الأسلوب » (٥٤) . وهذه الخصائص الأسلوبيّة تجعل قابليّة أعمال « كافكا » للترجمة أصغر بكثير مما يظن أولئك الذين لم يتعمّقوا في دراسة تلك الخصائص .

على الصعيد الأسلوبيّ لم يفلح مصطفى ماهر في أن يترجم رواية « القضية » بأسلوب عربي يتحقق فيه الحدّ الأدنى من التقارب الأسلوبيّ ، الذي يجب توافره في ترجمة النصوص الأدبية . ويكفي للتدليل على ذلك أن يتأمل المرء بصورة نقديّة المقطع الأوّل من مطلع الرواية ، ليعثر على أمثلة كثيرة على الكيفيّة التي تمّ بها التشويه الأسلوبيّ . ومن المفيد في هذا الإطار الإستعانة بترجمة جرجس منسي ، من أجل المقارنة بين الحلول التي اعتمدها المترجمان .

« كافكا » :

Die Kôchin der Frau Grubach, seiner Zimmervermieterin, die ihm jeden Tag gegen acht Uhr frûh das Frûhstûck brachte, Kam diesmal nicht .... (s.9) .

(في هذه المرّة لم تأت طباخة مؤجرة غرفته ، السيدة جروباخ ، التي كانت تحضر له الفطور كل يوم حوالي الساعة الثامنة صباحاً .)

ماهر : « لم تأت طباخة السيدة جروباخ التي يستأجر حجرة لديها ، هذه المرّة ، وكانت تأتيه كلّ يوم في نحو الساعة الثامنة بطعام الإفطار . » (ص ١٤) (٥٥) .

من الملاحظ أولاً أنّ ماهر قد ترجم « مؤجرة الغرفة » بـ « التي يستأجر حجرة لديها » مؤثراً مفردة « حجرة » على « غرفة » الأقرب إلى اللغة الدارجة وبالتالي إلى لغة « كافكا » ، ومستخدماً أربع كلمات من أجل شرح تعبير « مؤجرة الغرفة »،ممايؤدي إلى إضعاف الإقتضاب السرديّ . كذلك فإنّ كلمة « مؤجّرة » تمثّل جزءاً من لغة حقوقيّة نمطيّة جداً بالنسبة لأسلوب « كافكا » (٦٥) . وإذ يستعيض المترجم عن هذا المصطلح القانوني بمجموعة من الكلمات التي تصفه ، فإنه يفقد هذا المصطلح قيمته الأسلوبيّة،ويُحدث ذلك الإضعاف الأسلوبيّ النموذجيّ بالنسبة لطريقة ماهر في الترجمة ، كما يتأثر تركيب الجملة بأكملها ، ويصبح من غير الواضح ما إذا كان « يوزف » يستأجر غرفة عند السيدة « جروباخ » أم عند طبّاختها . وتتولّد صعوبة أخرى فيما يتعلّق بموضع « هذه المرّة » ضمن الجملة ، التي يضطر المترجم إلى خلخلة بنيتها لهذا السبب . وأخيراً لابدّ من ملاحظة أنّ ماهر قد ترجم الكلمة الألمانيّة « Frûhstûck » بكلمتي « طعام الإفطار » ، بدلاً من أن يكتفي بكلمة « فطور » الأكثر تداولاً ، مما أطال الجملة ، ناهيك عن أنّ الوحدة المعجميّة « طعام الإفطار » تنتمي ، خلافاً لكلمة « فطور » ، إلى مستوى لغوي رفيع ، لا يتناسب مع المستوى اللغوي للمفردة اللغوية التي استخدمها « كافكا » . أضف إلى ذلك أنّ لـ « طعام الإفطار » حقلاً دلالياً دينياً ، يتعلق بإفطار الصائم خلال شهر الصيام، وهو حقل غير موجود في الكلمة الألمانيّة ، مما يجعل استخدام هذه الوحدة المعجميّة غير مناسب في هذا السياق (٥٧) .

أمّا جرجس منسي فقد عثر على حلول مختلفة لمشكلات الترجمة

هذه ، فحذف ببساطة « السيدة روباخ مؤجرة الغرفة » ، واستبدل « كلّ يوم » بـ « دائماً » ، ووضع « الساعة الثامنة » بدلاً من « حوالي الثامنة » . إلاّ أنه في الوقت نفسه أظهر مقدرة أكبر على اختيار المفردات المناسبة ، إذ استخدم كلمة « فطور » بدلاً من « طعام الإفطار » عند ماهر (٥٨) .ولهذا بقيت الجملة أقصر وأكثر تماسكاً . ومن ناحية ثانية فإنّ هذا المثال يصلح لتعريفنا على طريقة المترجم مسوي : التي تتمثّل في التعامل مع النص بحريّة تتجلّى في تلك التعديلات التي أدخلها عليه وفقاً لتقديراته الذاتيّة . وقد أدّت تلك الحريّة إلى ضياع الدقّة والكمال من جهة ، إلاّ أنّ الإختيار الأفضل للمفردات ،والتعامل غير المتشنّج مع النص قدأدّيا إلى جعل الترجمة أكثر سلاسة .ولكنّ هذا لا يعني بتاتاً أنّ المترجم قد حقق شيئاً من التقارب الأسلوبيّ مع العمل الأصليّ .

— « كافكا » :

.... dann aber, gleichzeitig befremdet und hungrig, Lâutete er. Sofort Klopfte es ....

(ولكنه قرع الجرس بعدئذ ، وهو مستغرب وجائع في آن واحد ، وفوراً طُرق الباب . .)

— ماهر : « ثمّ دق الباب مندهشاً ، جائعاً في وقت واحد . وسرعان ما دقّ أحدهم الباب . . » (ص ١٤) .

هنا نواجه كذلك شكلاً نموذجيّاً آخر من الإفقار الأسلوبيّ ، وهو يتمثّل في قلّة الإستفادة من المترادفات بغرض التنويع في التعبير (٥٩). فقد ترجم ماهر كلمة « klopfte » إلى « دقّ الجرس » وكلمة « lâutete » إلى « دقّ الباب » ، وكأنّ اللغة العربيّة فقيرة بالمترادفات.وقد كان بوسعه ، استجابة لأبسط الإعتبارات الأسلوبيّة ،

أن يستخدم فعليّ « رنّ » أو « قرع » بالنسبة للجرس ، وفعل « طرق » بالنسبة للباب ، بدلاً من أن يستخدم فعـــل « دقّ » مرتين على التوالي (٦٠) .

وبالمقابل نجد أنّ منسي قد استفاد من الخيارات الأسلوبيّة المتاحة ، عندما استخدم : « دق الجرس » و « طرق الباب » ، مبرهناً بذلك على حسّ أسلوبي متقدّم . إلاّ أنه اقترف من ناحية أخرى خطأً دلالياً — معجمياً يُعتبر بدوره نموذجياً بالنسبة لطريقته . فقد ورد في ترجمته : « أحسّ بالجوع والظمأ » ، بدلاً من : « وهو مستغرب جائع »، وهذا تحريف واضح للنص . كافكـــا :

Er war schlank und doch fest gebaut. Er trug ein anliegendes schwarzes Kleid, das âhnlich den Reiseanzûgen, mit Verschi-•denen Falten, Taschen, Schnallen, Knôpfen und einem Gûrtel Versehen War und infolgedessen, ohne dass man sich darûber Klar Wurde, Wozu es dienen sollte, besonders praktisch erschien (S. 9).

— (كان نحيفاً ولكنه قويّ البنية ، يرتدي ثوباً أسود يلتصق بالجسم ، يشبه بذل السفر ، مزوداً بطيات وجيوب وأبازيم وأزرار مختلفة ، وزنّار فبدا لذلك عملياً جدّاً ، دونأن يتضح للمرء لأي شيء يصلح . »)

— ماهر : « كان هذا الرجل أهيف القامة ، ولكنه قويّ البنيّة ، وكان يلبس ثوباً أسود اللون به ثنيات مختلفة وجيوب وأربطة وأزرار وحزام كبدل السفر ، ثوباً يبدو نتيجة لهذا الأشياء التي زوّد بها عملياً جداً دون أن يتضح للمرء تماماً فيم يستخدم.» (ص ١٤) .

إنّ أول ما يلفت نظر القارىء هو كثرة استخدام فعل «كان» ، الذي يرد ثلاث مرّات في القسم الأول من الجملة ، وهو شكل شائع من الإضعاف الأسلوبيّ . كما تلاحظ عدّة حالات من ترجمة المفردات بصورة غير مناسبة أو خاطئة ، فقد ترجمت كلمة « Schlank » بـ « أهيف القامة » بدلاً من « نحيف » أو « رشيق » ، و « Fest-gebaut » بـ « قويّ البنيان» بدلاً من « قويّ البنية » . وفي كلتا الحالتين اختار المترجم تعبيراً ينتمي إلى مستوى لغويّ رفيع ، مما لايتناسب مع المستوى اللغويّ للنص الأصليّ . أمّا كلمة « Schnallen » فقد تُرجمت بـ « أربطة » بدلاً من « أبازيم »، وهذا خطأ دلاليّ — معجميّ واضح (٦١).
وبغضّ النظر عن إغفال « ملتصق بالجسم » ، فإنّ قول المترجم : « ثوباً أسود اللون » ينطوي على خطأ أسلوبيّ، وذلك لأنّ صفة « أسود » لا تحتاج إلى توضيح كهذا ، فالقارىء يفهم من تلقاء نفسه أنّ « الأسود » لون . إلاّ أنّ الإفقار الأسلوبيّ، الذي يتولد عن هذه الترجمة الموضحّة ، التي يفصّل فيها المترجم ما لا يريد الكاتب أن يفصّله ، يتجلّى بوضوح فائق في ترجمة كلمة « infolgedessen » بـ : « نتيجة لكلّ هذه الأشياء التي زوّد بها » ، عوضاً عن: « نتيجة لذلك » أو « بالتالي ».
أما مردّ هذا الخطأ الأسلوبيّ فهو رغبة المترجم في شرح النص مضمونياً ، مما يؤدي إلى ترهّل بنية الجملة وإضعاف الأسلوب . وأخيراً لابدّ من الإشارة إلى أنّ ماهر قد ترجم فعل « erschien » بـ « يبدو » ، محولاً زمن الفعل من الماضي إلى الحاضر ، دون أن يكون لذلك أيّ مسوّغ ، مما يتعارض مع الدقة التي يدّعيها المترجم . ونقل جرجس منسي الجملة نفسها على الوجه التالي : « كان رجلاً نحيلاً أنيقاً يرتدي حلّة

سوداء محكمة كحلّة فنان». ومن الواضح أنّ هذه الترجمة تنطوي على تعديلات جذريّة وأخطاء دلاليّة فادحة ، وهما صفتان نمطيتّان بالنسبة لطريقة منسي ، الذي حوّل « قويّ البنيّة » إلى « أنيقاً » ، و « بذل السفر » إلى « حلّة فنان » ، ولجأ إلى الاستغناء عن القسم الأعظم من الجملة (٦٢) .

ويظهر إنعدام التقارب الأسلوبي بين الترجمة والنصّ الأصليّ بشكل بالغ الوضوح في تعريب ماهر للحوار الروائي ، الذي يتّصف بقدر أكبر من الشفويّة والإقتراب من اللغة الدارجة .فبدلاً من أن ينقل المترجم ذلك الحوار بصورة مناسبة لغوياً وأسلوبياً ، قام بنقله بلغة تزول فيها الأساليب الفرديّة، وتختفي الفوارق بين المستويات اللغويّة. كما عمد المترجم في بعض الحالات إلى استخدام لغة عتيقة لم يعد لها مكان إلاّ في المسرحيات والروايات التاريخيّة . فهو يترجم مثلاً كلمة « Still » بـ « صه » بدلاً من « إهدأ » ، وكلمة « Entscheidend » بـ « الفيصل » عوضاً عن « حاسم » ، و « gerne » بـ « على الرحب والسعة » بدلاً من « بسرور » (٦٣) . وإليك بعض النماذج الأخرى من هذا التشويه الأسلوبيّ :

— « كافكا : « So ist es » (ص ٨١) .

— ماهر : « هو هذا » (ص ١٣٠) ، بدلاً من « تماماً » أو « صدقت » .

— « كافكا : « Sie sind sehr Vorsichtig » (ص ١٤٨) .

— ماهر : « أنت شديد الحيطة » (ص ٢٢٦) ، بدلاً من : « أنت شديد الحذر » .

— « كافكا » :

Sie sollten mir Von den Winkeladvokaten erzählen (S. 154)

(ص ١٥٤) .

— ماهر : « كنت تريد أن تحكي لي عن المحامين الرعاع أصحاب الأفانين والأحاييل » (ص ٢٣٦ (ويبدو أنّ المترجم لم يعثر على معادل عربيّ لكلمة « Winkeladvokat » ، فلجأ إلى الشرح الضمنيّ المطوّل ، وإلى استحداث مفردة جديدة هي « المحامون الرعاع » ، علماً بأن العربيّة تحوي أكثر من مُعادل لتلك الكلمة الألمانية ، مثل « محامي بقرش » (٦٤) .

يُستنتج من الأمثلة التي أوردناها أنّ الترجمة العربيةلرواية «القضيّة» غير مُرضية ، سواء كانت تلك التي أنجزها مصطفى ماهر عن الألمانيّة أم تلك التي قام بها جرجس منسي عن الإنكليزية . ولذا لا عجب في ألاّ تجد هذه الرواية على صعيد القراء نجاحاً يتناسب مع أهميتها ومكانتها في الأدب العالميّ . فقد صدرت الترجمة التي أنجزها ماهر في طبعة محدودة واحدة ، ولم تصدر عنها طبعة جديدة ، وهو أمر غير عادي في حالة رواية كهذه . أمّا الترجمة الثانية ، وهي غير موثوقة في جميع الأحوال ، فقد صدرت ضمن سلسلة كتب جيب ، تتألف في معظمها من القصص البوليسية والغراميّة الرخيصة ، فكان لها مصير استقباليّ مشابه . وعلى صعيد الإستقبال النقديّ لم تحظ كلتا الترجمتين باهتمام يستحقّ الذكر . أما حالات الإستقبال الخلاّق المعروفة فلا ترجع إلى تلقّي رواية «القضيّة» في ترجمتها العربيّة بل في ترجمتها الفرنسيّة أو الإنكليزيّة . وهذا مصير مؤسف لعمل يعتبر من عيوب الأدب العالمي .

٣ - « القضيّة » ورواية « في المنفى » لجورج سالم :

ثمّة إجماع على أنّ استقبال « كافكا » الخلاّق في الأدب القصصي العربي الحديث كبير جدّاً ؛ والأدلة على ذلك كثيرة . فمن بين القاصّين العرب الذين استقبلوا أدب«كافكا» : نجيب محفوظ وغادة السمّان وزكريا تامر وفاضل العزّاوي وصنع الله ابراهيم وجورج سالم (٦٥) . وهو استقبال لم يتوقف بعد ، بل مازال مستمّراً ويمكن ملاحظته بوضوح في أعمال جيل جديد من الكتّاب العرب . إننا لا نجافي الحقيقة إذا شبّهنا استقبال « كافكا » الخلاق في القصة باستقبال « بريشت » في الدراما العربيّة الحديثة . ولكن خلافاً لا ستقبال « بريشت » لم يقم علماء الأدب بدراسة استقبال « كافكا » بعد . وبدلاً من ذلك أخذ النقاش العربيّ حول هذا الأديب منحى غير أدبيّ ، فتركّز إلى حدّ بعيد على علاقة«كافكا» بالصهيونيّة . فنحن لا نعرف سوى دراستيّن قصيرتين ، يُستقصى فيهما ذلك التأثير ، أولاهما للمقارن السوري رضوان ظاظا والثانية للمقارن الفلسطيني حسام الخطيب . أما ظاظا فيحاول أن يبرهن على وجود شبه بين أسلوبيّ« كافكا »وزكريا تامر . ويتمثّل هذا الشبه ، حسب رأي المؤلف ،« في استخدام لغة منطقيّة ، ظاهرياً على الأقلّ ، نابعة من الأنا الواعية للكاتب وهي تدخل الحلم وتنقله لنا دون أن تشعر القارىء بأن هناك قفزة مفاجئة في الحدث ، بل يتتابع السرد دون تغيير في وقعه . » ويشحن استخدام لغة الواقع في سرد حدث لا واقعي وخيالي على هذا الشكل النصّ الأدبيّ بهذا « الإحساس بالغربة المقلقة ، وهو ما يمنح الحلم صفة الواقع فتنعدم الحدود بينهما أو تكاد » (٦٦) . ويقصُر ظاظا تطبيق مقولته هذه على قصتّي : « حلم » ل « فرانتس كافكا»

و « القبو » لزكريا تامر ، ولذا فإنّ مقالته لا تعنينا إلاّ حيث تتخطّى هذا الإطار الضيّق، وهو ما يحدث في القسم الأخير منها ،حيث يبلور ظاظا بعض الأفكار التي تتعلق بشخصيات «كافكا» وتامر بصفة عامة. يلاحظ المؤلف أن هناك قاسماً مشتركاً بين هذه الشخصيات ، هو تلك « القدرة الغريبة على الخضوع ، فهم مقتنعون بأنّهم أضعف من أن يثوروا ، بل ويمكن القول إنّهم يملكون وبشكل حادٍ تلك الغريزة — غريزة الموت — التي تحدّث عنها فرويد ، كأنما هم يبحثون عن عقاب على جريمة لم يقترفوها قطّ ، فهم متهمون أبرياء ، يتجهون بصمت وإذعان نحو ساحة الإعدام»من هؤلاء « الأبطال المغلوبين على أمرهم » « يوزف ك» في رواية « القضيّة » لـ « كافكا » والراوي في قصّة « القبو » لتامر . ذُبح الأول « عقاباً على ذنب لم يعرف ماهو » ، وشُنق الثاني .

ويرى ظاظا أنّ «كافكا » لا يصوّر ضعف شخصياته وخضوعها من أجل أن يدفعنا إلى التعاطف معها ، بل لكي يثير في نفوسنا « ردّة الفعل التي لم تتوفر لدى شخصياته ، كأنه ينبّهنا إلى ضعفهم ليدعونا إلى الثورة عليه » ، وهذه ، في رأي المؤلف هي الغاية نفسها ، التي يسعى إليها تامر أيضاً . وإنطلاقاً مـــن هذه المقولة يخطّىء ظاظا كلّ من يتهم هذين الأديبين بالسوداويّة أو بالنظرة التشاؤميّة إلى الحياة وبالخضوع لمظالمها . ولكنّه ينبهنّا في الوقت ذاتـــه إلى أنّ « كافكا » وتامر ، اللذين « يطمحان إلى حياة ملؤها العدالة والبراءة والحبّ » ، لا يدّعيان « امتلاك المفتاح السرّي لباب الخلاص . فأدبهما ليس أدب توجيه بل أدب حياة . ولنا أن نستخلص الدروس »(٦٧) .

وإذ يدافع ظاظا عن «كافكا» وتامر على هذا الشكل ، فإنّه يتدخّل

في أحد النقاشات الهامّة التي شهدها الأدب العربيّ الحديث ، ألا وهو النقاش حول الواقعيّة والإلتزام ، وهو نقاش اتّهم فيه أنصار الإلتزام القريبون من « الواقعية الإشتراكيّة » خصومهم بالانهزاميّة والشكلانيّة وممارسة الفن من أجل الفنّ وتقليد التقليعات الأدبيّة الغربيّة . أمّا الإتجاه الآخر ، الذي يُعتبر زكريا تامر أحد ممثليه ، فقد أخذ على أنصار الإلتزام إهمال الشكل الفنيّ وإنتاج أعمال أدبيّة ضحلة . وإذا كان لهذا الإتجاه الرافض للواقعيّة والإلتزام في شكلهما المطروح آنذاك من قدوات أجنبيّة ، فإنهم الكتاب الطليعيون الأوروبيون ، وفي المقدمة منهم « كافكــا » ، الذي اعتبر إضـافة لذلك ممثّـلاً للأدب « الوجودي » (٦٨) .

وفي تأملاته الأخيرة ينحاز ظاظا بصراحة إلى رافضي عقيدة« الإلتزام والواقعيّة » في الأدب ، ويحاول أن يلقي بثقل « كافكا » لصالح المواقع الأدبيّة التي يمثلها هؤلاء ، مقدماً بذلك مثالاً آخر على تلك المحاولات الرامية إلى الزجّ بأحد ممثلي « الثقافة المهيمنة » في صراع ثقافي محليّ دائر في ثقافة مجتمع عالم ــ ثالثيّ ، وهي محاولات غير مشروعة وغير نقديّة . ومن جهة أخرى فإنّ ظاظا ، الذي يحاول البرهنة على وجود شبه بين أسلوبيّ « كافكا » وتامر في السرد وبناء الشخصيات ، لا يبيّن لنا الكيفيّة التي تمّ بها هذا الشبه، ولا يشرح الإعتبارات الفنيّة والفكريّة التي أدّت إلى حدوثه . هل يرجع ذلك التوازي في الطريقة الفنيّة عند (كافكا) وتامر إلى علاقة تأثّر أو استقبال إبداعيّ منتج ، أم جاء بعيداً عن كلّ علاقة استقباليّة ، وكنتيجة لتشابه الظروف الإجتماعيّة والثقافيّة للأديبين ، أي أنّه تشابه من النوع التوبولوجيّ ؟ ولكن مهما

كانت قيمة المقارنة التي عقدها ظاظا بين قصّتي « القبو » و « حلم » من وجهة نظر علم الأدب المقارن، فإنه لا بدّ لنا من أن نتساءل : هل الطريقة الفنيّة متشابهة عند « كافكا » وتامر إلى الدرجة التي يراها المؤلّف ؟ وماذا عن الجملة التي يختتم بها ظاظا مقاله : « . . . لأنّ أدبهما ليس أدب توجيه بل أدب حياة » ؟ هل هناك أدب لا ينطوي على « رسالة » موجّهة إلى متلقّين ، وبالتالي على « توجيه » ؟ ألا يتناقض ما يقوله المؤلّف هنا مع ما جاء في البحث نفسه حول رغبة « كافكا » وتامر في أن يستثيرا في نفوس القرّاء ردّة الفعل التي لم تصدر عن شخصياتهما ؟ (٦٩)

في المحاولة الثانية لاستقصاء تأثير « كافكا » على القصة العربيّة الحديثة ، يعالج حسام الخطيب تأثير رواية « المحاكمة » أو (القضيّة) على رواية القاصّ السوري جورج سالم « في المنفى »، وذلك باعتباره « دليلاً على استمرار التأثير المباشر للأدب الأوروبيّ في القصّة السوريّة » (٧٠) . وينطلق المؤلّف في بحثه من أنّ هذا التأثير واضح كلّ الوضوح ، ولا حاجة بالتالي إلى تبيين وشرح السبل التي تمّ من خلالها . ففي الفصول المخصصة لعرض مراحل تطوّر المؤثرات الأجنبيّة من كتاب « سبل المؤثرات الأجنبيّة وأشكالها في القصّة السوريّة » ، لا يُشار إلى تأثير « كافكا » على جورج سالم ، الذي يرد اسمه كمترجم لرواية ميلاد فرعون « ابن الفقير » ، وقصّة (هانيريش بولّ) « موت لوهنغرين » . أمّا في عرضه لمراحل تطوّر القصة السوريّة الحديثة فيُصنّف جورج سالم مع « الكلاسيكيين الجدد » ، وليس مع ممثلي « أدب الضياع » المتأثّرين بالفلسفة الوجوديّة وبالأدب الطليعيّ الغربيّ ، الذي يعتبر « كافكا » واحداً من أعلامه البارزين (٧١) .

يرى المؤلف أن تأثير رواية « المحاكمة » على رواية « في المنفى » كبير جداً إلى درجة لا يمكن للمرء معها أن يتجاهله . فمن يقرأ رواية « في المنفى » ، « لا يستطيع إلاّ أن يتذكّر (المحاكمة) لكافكا » . وقد عبّر ذلك التشابه عن نفسه في العديد من « المفهومات المشتركة »، التي يرى المؤلف أنها قائمة بين الروايتين . أمّا تلك « المفهومات » فهي « الخطيئة الأصليّة والبراءة والنفي الكونيّ والعذاب الإنسانيّ والحتميّة المفروضة وانحداد الرؤية »، وكلّها في الحقيقة عناصر أو لحظات مضمونيّة – تيماتيّة ، فضّل المؤلف أن يسمّيها «مفهومات ». ولكن الناقد لا يريد الدخول في مقارنة مضمونيّة أو « تيماتولوجيّة » ، ويؤثر أن « يترك جانباً المقارنة الفلسفيّة النظريّة بين الروايتين ، لأنّ ذلك يثير احتمالات عديدة » ، ويريد بدلاً من ذلك أن يصل إلى« نوع من المقارنة الفكرية » ، وذلك من خلال المقارنة « بين العناصر المختلفة»(٧٢) . بذلك يستبعد المؤلف ما يطلق عليه علماء الأدب المقارن تسمية الدراسة « التيماتولوجيّة » ،أي دراسة المواضيع المشتركة بين أعمال تنتمي إلى آداب مختلفة (٧٣) . ترى ماهي « العناصر الفنيّة » التي يودّ حسام الخطيب أن يقارن بينها ؟ يورد المؤلّف في هذا السياق ستة عناصر يعتقد أن روايتي « القضيّة » و « في المنفى » متشابهتان فيها ، وأهمها كون البطلين الرئيسيين ، أي المسّاح (ك) والمعلّم ، غريبين ومدانين سلفاً ، ويجمع بينهما مصير واحد هو الإعدام . ومن هذه العناصر المشتركة : مشهدا إلقاء القبض المتطابقان ، وفساد القضاة ، ودور المرأة في تقديم المساعدة للبطلين ، والغموض الذي يكتنف الحاكمين . أما نتيجة تلك المقارنة بين « العناصر الفنيّة » و « المفهومات » فهي ، على

حدّ قول المؤلّف ، « على أيّة حال ليست في صالح جورج سالم على الإطلاق . » فرواية « في المنفى » تبدو للمقارن حسام الخطيب « نسخة مبسّطة من رواية « المحاكمة » ، تتبع خطواتها الأساسيّة ولكنها تفتقر إلى التفصيلات الواقعيّة البارعة التي تصف الظروف الغريبة المعقّدة المحيطة ببطل الرواية جوزيف ك »(٧٤). وبذلك يطلق المقارن حكماً صارماً وقاطعاً ، ويعطي تقييماً صريحاً يُستخدم فيه عمل أدبيّ أجنبي هو رواية «القضيّة» كمعيار أو مقياس يُقيّم به عمل أدبيّ محليّ هو رواية « في المنفى » من الناحية الفنيّة . وهكذا يسلك المؤلّف في بحثه مسلكاً مقارناً وتقييمياً في آن واحد ، وهو منحى يختلف جذرياً عن ذلك الذي ينحوه أولئك المقارنون الذين يتجنبون إصدار أحكام تقييميّة ، ويرون أنّ المقارنة الأدبيّة تتمثّل في تحليل علاقة العمل المتأثّر بالعمل المؤثّر على الصعيدين : التيماتيّ — المضمونيّ والفنيّ ، بهدف التوصّل إلى تفسير لأوجه التشابه والإختلاف القائمة بين هذين العملين (٧٥) .

مهما يكن من أمر فإنّ حسام الخطيب يعتبر التشابه المفترض بين روايتي « المحاكمة » و « في المنفى » دليلاً على أنّ جورج سالم « متأثر تأثراً شديداً بكافكا وهو يتتبع خطاه وينسج على منواله » . و « محاكاة شديدة » كهذه تحتاج في رأي المؤلف إلى « تسويغ كافٍ إمّا من زاوية معالجة الموضوع المشترك أو من ناحية إعطاء عمق جديد له » ، وهذا ما لا يتوفر في رواية سالم . فهذه « تكـــاد تفرغ المحاكمة من محتواها الخاصّ ولا تقدّم بديلاً معتبراً لها . وهي تفتقر إلى صفات الدقّة والتنوّع والإيحاء والوصف المفصّل ». واستناداً إلى « مقارنة فنيّة خالصة» يأخذ المؤلّف على جورج سالم أنّ وصف الأشخاص في روايته

« باهت جداً ولا يساعد على تصوّرهم كأناس موجودين ولو بشكل نسبيّ » ، كما ينتقد أنّ الرواية في مجملها « خالية من التشويق أو المفاجأة ومفتقدة إلى المراوغة التي نجدها في (المحاكمة) » ، وأنّ شخصيّة المعلّم « مفتقرة جداً إلى الحياة وتتضاءل أمام شخصيّة جوزيف ك وذبذباته النفسيّة » . إنّه حكم تقييميّ صارم ، ولكن الغرض منه ليس « التقليل من شأن محاولة سالم » ، التي يعتبرها المؤلف على الرغم من كل شيء « تجربة مبكّرة في مجال الرواية الفلسفيّة في الأدب العربيّ السوريّ » (٧٦) .

يمثّل ما كتبه حسام الخطيب حول علاقة روايتي « المحاكمة » و « في المنفى » نوعاً من بحوث التأثير ذات الوجّه التقييميّ ، وهو توجّه له فؤائده الواضحة . فهو يسلّط الأضواء النقديّة على حالات التقليد الفجّ وغير المبرّر للأعمال الأدبيّة الأجنبيّة، ويميط اللثام عن نقاط الضعف الفنيّ في الأعمـــال الأدبيّة المحليّة ، ويحفز بالتالي لرفع المستوى الفنيّ للأدب المحليّ، وتلك هي إحدى الوظائف الأساسيّة للنقد الأدبيّ المقارن. ومن جهة أخرى فإنّ لهذا التوجّه محاذيره التي لا بدّ لنا من الإشارة إليها ، على الرغم من أنّ حسام الخطيب قد تجنب الوقوع فيها ، وذلك عندما أعلن أنه لا يريد التقليل من شأن محاولة سالم . ولعل أوّل تلك المحاذير أنّ التشابه بين أعمال أدبيّة تنتمي إلى آداب مختلفة لا يرجع بالضرورة إلى التأثر أو المحاكاة ، كما لا يمكن التحدّث عن وجود « تأثير » إلاّ إذا وُجدت علاقة إستقبال أدبيّ خلاّق ومنتج . فكثيراً ما يكون التشابه بين الأعمال الأدبيّة من النوع « التوبولوجيّ » الذي لا علاقة له بالتأثير أو التأثر .ولقد شهدت الأعوام الأخيرة تنامياً

ملحوظاً في وعي إشكاليّة مفهوم «التأثير » في أوساط علم الأدب المقارن، ووُجهت إنتقادات شديدة لهذا المفهوم ، مما جعل مقارنين كثيرين يستبدلونه بمفهوم آخر هو « الإستقبال المنتج » أو الخلاّق ، الذي أصبحوا يعبّرون بواسطته عن تلك العلاقة الأدبيّة التي كانت تسمّى « تأثيراً » أو « تأثّراً » . كما تراجعت « أبحاث التأثير » لصالح استقصاء العلاقات بين الآداب المختلفة ، ودراسة أوجه التشابه والإختلاف بين أعمال وتيارات أدبيّة من النواحي التيماتيّة — المضمونيّة والجماليّة ، وتحليل البنى الفكريّة الكامنة وراء التشابه والإختلاف بين آداب الشعوب (٧٧). ونحن نرى ضرورة أن يواكب المقارنون العرب هذا التطوّر الذي شهدته نظريّة علم الأدب المقارن ، فيدرسوا علاقة الأدب العربيّ الحديث بالآداب الأوروبيّة من الزاويتين : الإستقبالية والتوبولوجيّة . فلو توسعنا في دراسات « التأثير » ، لكان علينا في نهاية الأمر أن نحكم على قسم كبير من أعمال الأدب العربيّ بالفشل الفنيّ ، ولكان علينا الإقرار بتفوّق الآداب الأوروبيّة المرسلة وهيمنتها ، الأمر الذي يتعارض تماماً مع مصلحتنا الثقافيّة . ولا نظنّ أن اعتبارات كهذه خافية على مقارن خبير كحسام الخطيب أو غائبة عن ذهنه .

أما المقارنة الفنيّة بين عملين روائيين مثل « المحاكمة » و « في المنفى » فلا بدّ لها من أن تكون مقابلة على صعيد الطريقة الفنيّة والشكل المعماريّ وأسلوب القصّ واللغة وسوى ذلك من مقومات العمل الفنيّ اللغويّ . وفي هذا السياق نجد أنّ الوجه الأبرز للتشابه الفنيّ بين روايتي (كافكا) وسالم يتجلّى في الشكل الأمثوليّ لكلا العملين ، أي في نزع الطابع التاريخي عن مكان الأحداث وزمانها ، وفي مجهوليّة الشخصيات .

ولئن كانت رواية « المحاكمة » أمثولة حديثة « يتحوّل فيها الوعي التفسيريّ عند القارىء نفسه إلى موضوع العظة » (٧٨) ، فإنّ رواية « في المنفى » أمثولة حديثة أيضاً ، موضوعها المثقّف الذي يُنبذ ويُصفّى جسدياً في مجتمع استبداديّ متخلّف ذي بنى اجتماعيّة تسلّطية متحجرّة. أمّا ذنب هذا المثقف (المعلّم) فلا علاقة له بـ« الخطيئة الأصليّة » ، تماماً كما لا يمتّ ذنب « يوزف ك » إلى تلك الخطيئة بصلة (٧٩) . إنّ ذنب (المعلم) في رواية جورج سالم هو أنّه يجلب قيماً تحرريّة وإنسانيّة إلى مجتمع لا إنسانيّ غاشم رجعيّ ، وهو « ذنب » واضح وظاهر ، يتعرّض صاحبه للملاحقة والنبذ والقتل ، أمّا ذنب « يوزف ك » فهو ذنب غير واضح ولا محدّد ، مصدره الشعور بالذنب وعدم القدرة على إرضاء تلك المراجع الداخليّة (فوق — الأنا) ، التي تنصّب من نفسها محكمة لا ترحم . وإذا كانت مدينة (براغ) في أوائل القرن العشرين قد مثّلت الخلفيّة التاريخيّة الواقعيّة لأعمال (كافكا) ، بما في ذلك رواية « المحاكمة » (٨٠) ، فقد شكّل المجتمع العربيّ في الخمسينات ، بما كان يتسّم به من تسلّط أبويّ وتناقضات طبقيّة وتحجّر إجتماعي ، الخلفيّة التاريخيّة الواقعيّة لأدب جورج سالم ، بما في ذلك روايته « في المنفى » . وإذا صحّ أنّ روايتي (كافكا) وسالم تشكلان أمثولتين للإنسان المعاصر ، فانّ هذا الإنسان ينتمي إلى سياقين تاريخيين مختلفين ، ولا يمكن له بالتالي أن يجد الصياغة الفنيّة نفسها . ولذا فمن المهمّ ألا نكتفي بإبراز جوانب التشابه بين هاتين الروايتين ، بل أن نبيّن أيضاً ما بينهما من فوارق مضمونيّة وفنّية كبيرة ، دون أن نجعل من إحداهما معياراً نقيّم به الجودة الفنيّة للأخرى (٨١) .

ومن الأمور الثابتة أنّ مدرّس اللغة العربيّة والقاصّ جورج سالم كان يجيد اللغة الفرنسية، وقد ترجم عنها بعض الأعمال الأدبيّة . ولذا نرجح أن يكون قد اطّلع على أعمال كافكا في ترجمتها الفرنسيّة ، وتأثّر بها ، أو بالأصحّ استقبلها كأديب ، أي بشكل منتج وإبداعيّ . وإذا لم يكن هنالك بدّ من التحدّث عن تأثير (كافكاوي) على سالم وروايته « في المنفى » ، فإننا نرجح أن يكون مصدر تلك التأثير ليس رواية « المحاكمة » بل رواية (كافكا) الأخرى « القصر » بالدرجة الأولى . ففي تلك الرواية يأتي موظف مساحة شابّ إلى قرية نائية يسود فيها الفساد والتعسّف ، فينبذه أهلها ويظل غريباً بينهم ، تماماً كما ينبذ أهل القرية الأخرى (المعلّم) في رواية جورج سالم . ولكن مهما يكن من أمر « المؤثرات الأجنبيّة » التي استوعبها هذا القاصّ وتمثّلها بشكل منتج وخلّاق ، وأياً كانت العلاقة بين روايته « في المنفى » وروايات (كافكا) ، فإنّ تلك العلاقة لا تخرج في تقديرنا عن إطار « جدل الأصالة والتقليد » ، الذي يحكم علاقة المتأثّر بالأعمال التي تأثر بها ، أو علاقة المتلقّي المبدع بالمرسل ، وهو جدل إيجابيّ في محصلته النهائية ، يؤدي إلى التجديد الفنيّ (٨٢) . وربما كان ذلك ما عناه حسام الخطيب ، عندما أثنى ، على الرغم من جميع التحفظات ، على رواية « في المنفى » ، معتبراً إياها « تجربة مبكرة في الرواية الفلسفيّة في الأدب العربيّ السوريّ » .

٤ ــ رواية « القصر » :

بعد عامين من صدور الترجمة العربيّة لرواية « القضيّة » صدرت في القاهرة ترجمة لرواية (كافكا) الأخرى « القصر » ، وقد أنجزها أيضاً مصطفى ماهر وزوّدها بمقدّمة طويلة . وبذلك أصبح واحد من أهمّ

الأعمال الروائية الألمانيّة في متناول القارىء العربيّ ، وبدت الأمور وكأنّ ماهر ماضٍ في تحقيق مشروعه الرامي إلى أن « تصبح في متناول القرّاء العرب مجموعة الأعمال الكاملة لكافكا » .

إعتمد ماهر في نقل رواية « القصر » طريقة الترجمة نفسها ، التي تعرفنا إليها في ترجمة « القضية » . ولذلك لا نرى مبرراً للعودة إلى تحليل تلك الطريقة نقدياً ، لأنّ ذلك لن يقودنا إلاّ إلى نفس النتائج التي توصلنا إليها في حينه . ومن ناحية أخرى نجد من الأجدى أن نتناول المقدمة المسهبة ، التي وضعها المترجم لرواية « القصر » ، نظراً لأنّها تمثّل التفسير العربيّ الوحيد ، والإستقبال النقديّ الرئيسي لهذه الرواية في العالم العربيّ . ومن الأسباب التي تستدعي التوقف طويلا امام تلك المقدّمة ، كون ماهر يتبنّى فيها بعض المواقف الفكرية التي تختلف نسبياً عن مواقفه السابقة المتعلقة بـ(كافكا). ومع أنّ هذا الإختلاف مضمونيّ ولا يمسّ النوعيّة النقديّة ، فإنّه تتضح فيه الإتجاهات التي ستحدد منحى النقاش العربيّ اللاحق حول «كافكا». ففي الفصل الأول من المقدمة ، الذي يتضمّن عرضاً لحيـــاة الأديب ، يواصل المؤلف تجاهله لكلّ ما له صلة بعلاقة « كافكا » باليهوديّة . ولكننا من جهة أخرى لا نجد أثراً لتلك الحملات الكلاميّة المعادية لليهود ، التي عرفناها في كتابات ماهر السابقة . وكذلك يلاحَظ تحوّل آخر في تقدير المؤلف لإشتراكيّة « كافكا » ، الذي لم يعد ذلك المناضل الإشتراكيّ المؤمن بحتميّة الحلّ الإشتراكيّ ، بل تحوّل إلى رجل « كان بصفة عامّة بعيداً عن التيارات السياسيّة ، ولكنه كان ينظر إلى تقدّم الإشتراكية في العالم راضياً » (٨٣). لقد حلّ محلّ الأديب الإشتراكيّ المتحمّس أديب لا سياسيّ على وجه

العموم،وإن كان يشعر بارتياح سلبيّ لما تحرزه والإشتراكية من تقدّم(!!)، وهذا يمثّل تعديلاً جذريّاً على الصورة التي يرسمها ماهر لـ« كافكا » . وما من شك في أنّ لكل مؤلف الحقّ في إعادة النظر في تقديره لأية قضيّة ، ولكن من واجبه أن يفسّر للرأي العام أسباب ودواعي ذلك التغيير . وفي كلّ الأحوال لا مجال لتجاهل أنّ التحوّل الملاحظ في تقدير ماهر لشخصيّة « كافكا » وأفكاره يحمل طابعاً محافظاً ،وأنّ هذا التحوّل قد تزامن مع تحوّلات إجتماعيّة ثقافيّة محافظة ، شهدتها مصر والمنطقة العربيّة بعد عام ١٩٧٠ . فهل جاء ذلك التزامن بمحض الصدفة ؟ أم أنّ « كافكا » اللاسياسيّ ، الذي يقدّمه ماهر الآن للرأي العام العربيّ، هو الأكثر إنسجاماً مع المناخات السياسيّة والثقافيّة الجديدة ، التي أصبحت فيها اللهجة الإشتراكيّة الثوريّة،والحملات المعادية لليهوديّة، أموراً غير مرغوب فيها من جانب القوى المسيطرة الجديدة ؟

بعد أن يقدّم لنا ماهر هذا لـ« كافكا » الجديد « المعتدل » ، ينتقل إلى رواية « القصر » ، فيقوم على امتداد ثماني صفحات بتلخيص أحداثها ومضمونها بطريقة وصفيّة بحتة ، تجعل هذه الرواية وقد اختصرت إلى مجموعة من الوقائع ، تبدو تافهة جدّاً . أما محاولته تفسير هذا العمل الأدبي فيوردها المؤلف في الصفحات الأخيرة من المقدّمة ، حيث يتطرق المؤلف إلى اتجاهات التفسير الموجودة ، ثمّ يقدم مساهمته في عملية التفسير هذه . ومن القضايا التي يتطرق إليها الإشكاليّة الفيلولوجيّة لرواية « القصر » ،التي تشترك مع كثير من أعمال « كافكا» في أنّها قد « نشرت بعد وفاته اعتماداً على مخطوطات لم يكن قد أعدّها للنشر » ، ولكن مع ذلك فقد « كُتب لهـا البقاء » ، فصدرت طبعتها الأولى

في عام ١٩٢٦ ، ثمّ تلتها طبعات أخرى « أضيفت إليها زيادات قال الناشر إنها من المخطوط » . ومع أنّ هذه إشارة واضحة إلى احتمال حدوث تحريف ، فإنّ المؤلف يستبعد « أن يكون النصّ قد تناوله تحريف كبير » (٨٤) . ولكن من الملاحظ أنّ ماهر يصرّ هنا أيضاً على إخفاء إسم الناشر ، أي « ماكس برود » ، فينسب إنقاذ الرواية ونشرها إلى قوّة مجهولة.إلاّ أنه عندمايعبّر عن اعتقاده بأنّ النص لم ينله تحريف كبير ، فانّه يتخلّى عن مقولته السابقة حول تحريف أعمال « كافكا » في « نصّها وتأويلها » من قبل « نفر قليل من اليهود ذوي النواياالسيّئة ». أمّا أهميّة هذا الموضوع فتنبع من أنّ بعض النقّاد العرب ، وفي مقدّمتهم بديعة أمين ، سيقومون في إطار الجدال العربيّ حول « صهيونيّة كافكا » بالتشكيك في أمانة « ماكس برود » العلميّة ، وسيتهمونه بتزوير نصوص « كافكا » التي تولى إصدارها . ولكن مع أنّ ماهر يدلي هنا برأيه في موضوع هامّ ، فانّ الرأي يأخذ شكل وجهة نظر شخصيّة ، لأنّه غير مدعّم علمياً .

وقبل أن يقدّم لنا ماهر تفسيره لرواية « القصر » يقوم باستعراض سريع للإتجاهات التأويليّة ، التي شهدتها تلك الرواية ، فيذكر أولاً إتجاه اولئك الذين يرون فيها « عملاً فنيّاً لا يقصد إلى شيء آخر سوى الفنّ » ، ويتطرق إلى الإتجاه الذي يذهب أصحابه إلى أنّ « كافكا » قد أراد أن « يبيّن حدود التفكير الإنسانيّ ، ويبيّن النقطة التي ينتهي فيها المعقول ويبدأ اللامعقول » ، أما ثالث هذه الإتجاهات فيرى أتباعه أنّ رواية « القصر » تصوّر«حيرة الإنسان الذي يهفو نفسه إلى المنّةالإلهية». وهنالك أخيراً ذلك الإتجاه التأويليّ الذي يبرز « عنصرالنقد الإجتماعي »، ويركّز على تصوير التسلط والظلم في الرواية (٨٥) .

ومن المعروف أنّ تلك الإتجاهات التأويليّة ، التي عبّر عنها المؤلف بمفاهيم غير دقيقة ، لا تشكّل سوى جزء يسير من « سيل التفسّيرات » الذي شهدته رواية « القصر » وسواها من أعمال « كافكا » . فمن الإتجاهات الهامّة التي أغفلها المؤلف : التفسيرات الوجوديّة والأمثوليّة والسيكولوجيّة والبيوغرافيّة والماركسيّة (٨٦) . أما الإتجاهات التأويليّة التي تطرّق إليها ، فلم يقم بتحديد موقف واضح منها ، واعتبرها مجرّد محاولات « ألقت الضوء على جوانب أدب كافكا فاتضح منه الكثير . » وبدلاً من أن يقدم ماهر للقارىء تفسيراً لسيل التأويلات هذه، فقد اكتفى بالإشارة إلى أنّ أدب « كافكا » « رمزيّ ويحتاج إلى الكثير من الجهد للوصول إلى فهمه لكي يرتاح له الإنسان»، ولم يتوصّل إلى معرفة العلاقة القائمة بين تلك الظاهرة الفريدة وبين « البنية القصصيّة الخاصّة » لأعمال « كافكا » ، وما تنطوي عليه تلك البنية من احتمالات تأويليّة متعدّدة (٨٧) .

لئن كانت الأبحاث المتعلّقة بـ « كافكا » قد تمحورت بشكل خاصّ حول معرفة ماهيّة القصر ، مثلها في ذلك كمثل المسّاح « ك » ، فانّ ماهر يرى في « السؤال الأساسيّ : من هو كلمّ ؟ ومن هو ك ؟ » مفتاحاً لفهم رواية « القصر » . أمّا الإجابة التي يقدّمها المؤلّف عن ذلك السؤال فهي : « كلمّ رمز اتخذه كافكا ليعبّر به عن مقوّمات الحياة . إنّه ذلك الشيء الذي لا يحتاج الإنسان بالضرورة إلى علم أو حرفة للوصول إليه . . وليس هذا الشيء واحداً بالنسبة للناس جميعاً ، ولكنه جوهري لا يكون للإنسان كيان بين الناس بدونه » (٨٨) . هذا هو (كلمّ) إذن ! إنّه « شيء » وليس شخصاً تتجسّد فيه « السلطة

القمعيّة التي تستعبد سكان القرية » ، ولا هو تلك الشخصيّة المتسلّطة ، التي تحرص على عدم الظهور أمام الناس ، وهو « ليس القوّة التي تحافظ على نفسها بمختلف الألاعيب واللاعقلانيات والخزعبلات » ، ولا هو شخصية الأب ، التي يجد « ك » نفسه في صراع دائم معها (٨٩) . ومع أننا لا ندري بالضبط ماذا يقصد ماهر بـ « مقومات الحياة » ، فانّ اعتبار «كلم» »رمزاً لذلك الشيء الجوهري« الذي لايكون للإنسان كيان بين الناس إلاّ به » ، ينطوي ضمنياً على تقييم إيجابيّ لهذه الشخصيّة وللسلطة الأبويّة والسياسيّة التي تجسّدها . وعلى هذا الشكل يورّط ماهر نفسه في تناقض لا حلّ له بخصوص علاقة « كلم » بجهاز موظفي القصر ، ذلك الجهاز الذي يسيطر « كلم » بواسطته على سكان القرية ، والذي يعتبره المؤلف خبيثاً يضمّ موظفين يصفهم باللؤم ويرى في تصوير الفساد والتعسّف الذي يمارسونه صورة « تثير النفس رتحضّ على الثورة » . فهذا التناقض يدّل بوضوح على أنّ ماهر لم يدرك طبيعة العلاقة التي تربط « كلم » بأجهزة القصر القمعيّة ، فقدّم لذلك إجابة مغلوطة عن سؤاله الأساسيّ . أمّا الإدعاء بأنّ «كافكا » يثير النفوس ويحضّها على الثورة عبر تصوير الأوضاع الفاسدة ، فهي فكرة عرفناها من كتابات ماهر حول رواية « القضيّة » ، مع فارق وحيد ، هو أنّ « الثورة » التي يحض عليها في « القصر » لم تعد إشتراكية ولا موجّهة ضد نظام أشكال التبعيّة ، الذي تدور حوله هذه الرواية .وبذلك يميّع المؤلف الأفق الإجتماعي النقديّ للرواية ، فيحصره في الرغبة في تعبئة نفس القارىء « بالثورة على الظلم والجهل والضلال » (٩٠) . وعلى هذا الشكل يفقد النقد الإجتماعي حدّته ، ذلك النقد المتمثل في « الأمل الضعيف

الذي يكنه القاصّ بأن يتعلم وراء الرواية تعرية نظام التبعيّات » .
كما يقفز المؤلف فوق الصفة المميّزة لنظام القصر — القرية ، المتجلّية في أن الناس المعتادين على الاضطهاد ، يتحوّلون إلى مدافعين عن مضطهديهم ، وأنّ مجزرة تعقب كل عمل تحرري ، وهذا استشراف للأوضاع في أنظمة الحكم الفاشيّة والشموليّة .

ولكن ماهر لم يخطىءفيفهمالمرامي الإجتماعيّة — النقديّة للرواية فحسب ، بل تجاهل أيضاً الوسائل الأسلوبيّة ، التي يعرّي « كافكا » بواسطتها الطابع القمعيّ لنظام القصر — القرية ، وفي مقدمتها السخرية — التهكميّة ، التي تتمثّل وظيفتها النقديّة في تمزيق الهالة الوهمية ، التي تضفيها شخصيات الرواية على علاقات القوّة والسلطة . « إنّ اللهجة المهيبة التي يتكلّم بها الأشخاص تنقض نفسها بنفسها من خلال التفصيلات الكاريكاتوريّة التي تنشرها دون وعي منها بالسخرية المشوّهة » . أمّا تصوير البؤس فلا يؤدي بحدّ ذاته وظيفة نقديّة ، وإنّما المهمّ هي الطريقة الخاصّة التي يُصوَّر بها ذلك البؤس .

وفي معرض إجابته عن سؤال : ما هو « ك » ، يقع المؤلّف في تناقضات جديدة ، لا تقلُ عن تلك التي وقع فيهاعندما حاول أن يفسرّ شخصيّة « كلمّ » . فهو يرى في المسّاح الشابّ « ك » إنساناً « أتى إلى مجتمع قائم بحسناته وسيئاته ، بميزاته وعيوبه ، ليحاول في ستة أيام أن يقيم لنفسه حياة فيه . . . ولكنّه أخذ يحلّق بفكره إلى آفاق عالية لم يؤت القدرة على التحليق فيها . . . بدأ يُعمل فكره للتعمق في مقومات الحياة في هذه القرية . . إنّه يندفع إلى نوع من السلوك لا طاقة له به . . ولهذا فهو يتورّط في الخطأ بعد الخطأ ويضلّ طريقه » (٩٢) . إنّ

« ك » إذن إنسان وليس « شيئاً » مثل « كلم » ، وهو يأتي إلى مجتمع « له حسناته وسيئاته » ، وكأنّ هنالك في هذه الدنيا مجتمعاً بلا حسنات وسيئات ! والمجتمع الذي يأتي إليه « ك » « قائم » ، وكأنّ المرء يمكن أن يأتي إلى مجتمع غير قائم ! ومع ذلك فإن تحديد طابع مجتمع « القصر » على هذا الشكل ينطوي ضمنياً على رأي مفاده أنّ على الفرد أن يقبل بكلّ مجتمع « قائم » ، مهما كان ذلك المجتمع قمعياً ،كما لا يحقّ للفرد وفقاً لهذا الرأي « أن يحلق بفكره في آفاق عالية » ، ولا أن « يعمل فكره للتعمق في مقومات الحياة » . أمّا الآفاق العالية هذه فليست في الواقع سوى الأوساط الإجتماعيّة العليا المسيطرة ، والمقصود بـ « مقوّمات الحياة »هي الأوضاع الإجتماعيّة السائدة . وهذا يعني أنّ ماهر ينكر على « ك » الرغبة في فهم أوضاع المجتمع الذي جاء إليه ، بحجّة أنّه يندفع بذلك إلى سلوك لا طاقة له به . . ويضلّ طريقه . وإنطلاقاً من هذه القناعة الضمنيّة يقيّم ماهر شخصيّة « ك » بشكل سلبيّ ، آخذاً عليه عدم تكيّفه مع المجتمع القائم . ولكن ألا يتناقض ذلك مع ما يقوله المؤلف حول الفساد والتعسّف السائدين في القرية ؟ هل ينبغي على « ك » أن يتلاءم مع مجتمع استبداديّ فاسد كهذا ؟ وكيف يمكن التوفيق بين وصف ماهر لمجتمع القرية بأنه « مجتمع قائم بحسناته وسيئآته ، بميزاته وعيوبه » ، وبين وصفه اللاحق للمجتمع نفسه بأنه فاسد « على نحو يثير النفس ويحضّ على الثورة » ؟

لا يرى ماهر في شخصيّة « ك » غير الصفات السلبيّة ، فهو إنسان « ضعيف البنية سريع التعب . . يظهر ما لا يبطن ويضمر في نفسه ما لا قبل لأحد على معرفته . وهو عنيد بغير إرادة . . وهو مكابر

ينقض كلّ رأي ، ويدّعي أنه يعرف كل شيء وهو لا يعرف شيئاً » . صحيح أنّ « ك » رجل ضعيف وغير متحرر ، تشوّه الإسقاطات الذاتيّة رؤيته للواقع ولذلك لذا كان لا بدّ من الحيلولة دون أن يتوحّد القارىء مع وعيه ، وهذا ما يفعله « الراوي » ، الذي يستخدم مختلف الوسائل كي يجعل القارىء يبتعد عن وعي « ك » (٩٣) . ولكن من جهة أخرى لا يجوز لنا أن نتجاهل حقيقة أنّ « ك » « يمتلك هالة المجدّد الذي يعد بالخلاص » ، ففيه تتجسد « الحقيقة الطبيعيّة ، التي تنطوي على قوّة تدميريّة تتفوّق مبدئياً على النظام القمعيّ » . وكذلك يمكن ، حسب رأي الفيلسوف (تيودور ادورنو) ، اعتبار (ك) « ضحيّة للفساد وللإجراميّة اللتين تمارسهما سلطة شمّوليّة تستشرف الفاشيّة (٩٤) . ولذا فانّ الحكم على « ك » بصورة سلبيّة فقط ، ينطوي على وهم ، تماماً مثل « اختصاره تقدّمياً » . إلاّ أنّ ماهر يشير إلى « تأويلات أخرى » تحتملها شخصيّة « ك » ، ومنها « أنّ تصرفاته المضطربة قد تكون نتيجة للظروف السيئة التي تعرّض لها » . ولكن حتى ضمن تفسير كهذا يبقى « ك » « شخصية مضطربة » بالمعنى السيكولوجيّ للكلمة ، أي عصابيّاً . ولعلّه من المفيد أن نذكّرهنا بأنّ المؤلف قد نسب في مطلع مقدمته لرواية « القصر » إلى « كافكا » نفسه « شيئاً من العصابيّة التي كان بعض أفراد أسرة أبيه وأسرة أمّه يعانون منها » (٩٥) . إلاّ أنّ ماهر يكتفي بالإشارة إلى إمكان تفسير سيكولوجي ، ولا يقوم بتطوير ذلك التفسير ليصبح مفيداً في فهم شخصية الأديب .

لم تأت التناقضات والمغالطات التي وقع فيها ماهر صدفة ، بل جاءت نتيجة لثغرات في منهجيّته النقديّة ولعدم تقيّده بقواعد وتقاليد

البحث العلمي والنقد الأدبيّ على حدّ سواء ، مثل إيراد مصادر الشواهد واستيعاب نتائج الأبحاث المتعلّقة بالموضوع . وفي كل الأحوال فانّ المقدّمة التي وضعها المؤلف لرواية « القصر » تتّسم بالطرح الخاطىء ، الذي يستبعد القضايا الأساسيّة في تفسير هذا العمل الأدبيّ ، وفي مقدّمتها إشكاليّة طريقة القصّ ، التي لا بدّ من أن ينطلق منها كلّ تأمّل (٩٦) ، وهي مسألة لا يتطرق إليها ماهر البتّة . أما القضايا التي طرحها وأعطاها أهميّة مركزية ، مثل : « من هو كلمّ ؟» ومن هو «ك»؟، فقد قدّم لها تفسيرات خاطئة ومتناقضة ، تفتقر إلى التماسك المنطقيّ والمفاهيم النقديّة السليمة . ومن الطبيعيّ أنّ « مقدّمة » هـذا شأنها لا تسهّل استقبال العمل الأدبي المترجم إلى العربيّة ، بقدر ما تثقل كاهل ذلك الإستقبال وتزيد من إحتمالات سوء الفهم .

وبالفعل فقد كانت لهذه المقدّمة غير الموفّقة ولنوعية الترجمة غير المرضية نتائجهما السلبيّة على استقبال رواية « القصر » ، التي لم تجد ترجمتها العربية الصادرة في طبعة محدودة ، صدى يستحق الذكر على صعيد القرّاء أو على صعيد النقد الأدبيّ . وهذا أمر مؤسف تماماً في حالة هذا العمل الأدبيّ الهامّ ، الذي توافرت في المنطقة العربيّة شروط تاريخيّة اجتماعيّة وثقافيّة وأدبيّة مناسـبة جدّاً لإستقباله بشكل أفضل.ولعلّ أوضح دليل على أنّ أعمال « كافكا » يمكن أن تُستقبل في العالم العربيّ على نطاق واسع ، عندما تتوافر الترجمة الجيدة والتقديم النقديّ الصحيح ، هي قصة « المسخ » ، التي ترجمها منير بعلبكيّ عن الإنكليزيّة . فمنذ صدورها للمرّة الأولى في عام ١٩٥٧ شهدت تلك الترجمة ثلاث طبعات ووجدت طريقها إلى جمهور عريض من القراء

العرب . ولا نرى في الواقع الإجتماعي ــ الثقافي العربيّ ما يحول دون أن تحظى رواية « القصر » أيضاً باستقبال مشابه . فالقرّاء الكثيرون الذين مارسوا تجربتهم الجماليّة مع قصة « المسخ »، وأكتشفوا أنفسهم في الموظف الصغير « غريغور زامزا » ، يستطيعون بكل تأكيد أن يجدوا أنفسهم في شخصيّة المســاح « ك » دون توحّد،وأن يسقطوا نظام القرية ــ القصر على أوضاعهم الإجتماعيّة والسياسيّة من غير مصالحة مع تلك الأوضاع .

٥ ــ الجدال العربي حول صهيونية « كافكا » :

بعد أن صدرت في عام ١٩٧٠ ترجمة عربيّة لرواية « كافكا » الثالثة « أمريكا » ، التي أنجزها عن الإنكليزية الدسوقي فهمي ، أصبحت روايات « كافكا » الثلاث في متناول القراء العرب (٩٧) . ثمّ شهد استقبال « كافكا » عبر الترجمة بعض الركود ، فلم يقم أحد باعادة ترجمة الأعمال التي صدرت عنها ترجمات عربية غير مرضية ، ولم تنتقل حركة الترجمة إلاّ ببطء إلى قصص « كافكا » وكتاباته الأوتوبيوغرافيّة، التي تشكّل جانباً هاماً من أدبه (٩٨).ولكن من جهة أخرى شهدت المنطقة العربيّة منذ ١٩٧١ جدالاً حامياً حول موضوع قد يبدو غريباً بالنسبة للباحث غير العربيّ ، هو علاقة « كافكا » بالصهيونية . وانقسم النقّاد العرب في ذلك الجدال إلى معسكرين ، يضمّ أولهما خصوم « كافكا » ، الذين يرون فيه صهيونياً متحمساً يجب إدانته ومحاربته ، ونجد في المعسكر الآخر مؤيدي « كافكا » ، الذين يسعون لتبرئته من تهمة الصهيونية ، بل ولأن يجعلوا منه أديباً معادياً للصهيونية واليهوديّة على حدّ سواء (٩٩) .

أُثيرت مسألة علاقة « كافكا » بالصهيونية للمرة الأولى عام ١٩٧١ من قبل أنور العناني ، وعاد سعدي يوسف إلى طرحها للنقاش في العام التالي ، مدعّماً وجهة نظره القائلة بأنّ « كافكا » صهيونيّ ، من خلال ترجمة مقاطع من « أحاديث مع كافكا » لـ « غوستاف يانوخ » . وفي عام ١٩٧٤ جدّد فيصل دراج ومحمود موعد طرح تلك المسألة،وذلك في مقال نقديّ مشترك ، أرفقاه بترجمة عربيّة لقصة « كافكا » : «بنات أوى وعرب»،وذلكفي محاولة لتأسيس تهمة الصهيونية الموجّهة إلى هذا الأديب . ولا يبحث هذان المؤلّفان عن مدخل إلى فكر «كافكا» السياسيّ في روايات الكاتب وأعماله الرئيسيّة الأخرى ، بل في قصة قصيرة عنوانها : « بنات آوى وعرب » » . ففيها « يخرج كافكا من عالمه الصعب ، ليعطي تلميحات مشخّصة ، أي من عدم التحديد إلى التحديد ومن اللاتاريخي إلى التاريخي » (١٠٠) .ولهذا لجأ المؤلفان إلى تفسير هذه القصة ، اعتقاداً منهما أنهما يتمكنّان على هذا الشكل من تحديد موقف « كافكا » السياسيّ من الصهيونية بوضوح . وينطلق دراج وموعد في تفسيرهما من فرضيتين : أولاهما أنّ الكاتب « يوظّف رموزه بوعي ليقول عبرها ما يريد أن يقوله » ، وثانيتهما أنه لا يمكن فهم هذه القصّة إلاّ إذا رُبط بينها وبين « الفترة التاريخيّة التي عاش فيها كافكا » .وفي هذا السياق يذكر المؤلفان أنّ « بنات آوى وعرب » قد نشأت في نفس العام الذي صدر فيه « وعد بلفور » ، ويعبّران عن قناعتهما بأنّ (كافكا) كان عارفاً بالسبل والمقدمّات التي تسمح للصهاينة باحتلال فلسطين . ولذا فإنهما يعتبران قصة « بنات آوى وعرب » رمزاً كاملاً « للمسار المتعرج للعقيدة الصهيونية في نضالها لاغتصاب فلسطين » .

ويرى دراج وموعد أنّ « كافكا » يصوّر في قصته اليهود والعرب بطريقة تنسجم تماماً مع الإيديولوجيّة الصهيونية . فالصورة السلبيّة التي رسمها لليهوديّ سلبيّة في ظاهرها فقط ، لكنها تنطوي في الواقع على تعاطف معه . أما العربيّ فينظر إليه الكاتب عبر « الإيديولوجيّة الإستعماريّة الكلاسيكيّة » ، حيث يقول « على لسان ابن آوى » : « ما نريده هو النظافة ، ولا شيء غير النظافة » . ففي الأدبيات الإستعمارية تسود فكرة أنّ الإنسان العربي قذر . (١٠١) .

ولكي يردّ المؤلفان عن نفسيهما تهمة التعسفية التي قد تُوجّه إليهما ، فإنهما يستعينان بكتابات « كافكا » الأوتوبيوغرافيّة في دعم قراءتهما للقصّة . فرسائل « كافكا » إلى خطيبته « فيليتسه » تقدّم ، في رأيهما ، « صورة واضحة لفكره السياسيّ الصهيونيّ » . ومن التصريحات التي يسوقها المؤلفان باعتبارها مؤشرات مباشرة على ذلك الفكر ، تلك التصريحات التي يعلن فيها (كافكا) عن اهتمامه باللغة العبريّة وبالمسرح اليهوديّ ، أو يعبّر فيها عن رغبته في زيارة فلسطين. وأبرز تلك التصريحات الأوتوبيوغرافيّة قوله في إحدى « يومياته » : « أمّا الآن فقد أصبحت مواطناً في عالم آخر ، لابدّ وأن يكون أرض كنعان ، أرض الأمل الوحيدة بالنسبة لي ، لأنه لا توجد للبشر أرض ثالثة » (١٠٢) .

ويؤكّد دراج وموعد أكثر من مرّة موضوعيتهما ، وأنهما لا يقومان بقراءة « متهمة مسبقاً لكافكا » ، ولا يحاولان فهمه « انطلاقاً من انفعال قومي أو تعصّب فكري » ، كما يصفان منهجهما بأنّه « بنيوي » . فهل تخلو الطريقة التي يتبعانها في تفسير قصة « بنات آوى وعرب » ، التي يستخدمان بها كتابات « كافكا » الأوتوبيوغرافيّة ، من التعسف ؟

بالنسبة للشقّ الأول من هذا السؤال فإنّ أوّل ما يلفت النظر هو جهل المؤلفيّن بنشوء هذا العمل وخلفياته البيوغرافيّة وعدد من تصريحات الكاتب الضرورية لفهمه . ومن هذه الوثائق الأوتوبيوغرافيّة رسالة « كافكا » الموجّهة إلى « فيليتسه » بتاريخ ٣٠ أيلول ١٩١٧ ، التي يطور فيها « نموذجاً لتبرير التناقضات الذاتيّة ، يكتشف المرء فيه من جديد تلك الطقوس التي نجدها في قصة « بنات آوى وعرب » (١٠٣) . ومن وثائق « كافكا » المهمّة في هذا السياق رسالته الموجّهة إلى « أوتلا » ، حيث يحاول الكاتب النباتيّ من خلال وصفه نفسه بـ « الضبع الحزين » أن يصوّر إنقسامه الذاتيّ كصراع بين النباتيّة والشراهة ، بين الطهارة والتدنيس، بين الطبيعة الحيوانيّة«التي لا تريد ولكنها مجبرة » ، والطبيعة الإنسانية التي « ليست مجبرة ولكنها تريد » (١٠٤) . والفهم فكرة « الطهارة »، التي تحتل مكاناً بـارزاً في « بنات آوى وعرب » ، لا بدّ من الاستعانة أيضاً برسالة « كافكا » إلى « ميلينا » ، التي يقول فيها : « نجس أنا، يا ميلينا ، نجس ، ولذلك هذا الصياح حول الطهارة . ليس هنالك من يغنيّ أطهر من أولئك الذين في الدرك الأسفل من جهنم » (١٠٥) . أترى لو أنّ دراج وموعد اطّلعا على تلك النصوص الأوتوبيوغرافيّة قبل القيام بتفسير القصّة، هل كانا سيضعان « قصة الحيوان » التي تمثّل محاولة « لإظهار التناقض الذاتيّ كأسطورة عثور على الذات من خلال طقوس الأكل » ، بهذه البساطة في سياق الصراع العربي ــ الإسرائيلي؟

ومن الأمور الملاحظة في تفسير دراج وموعد لقصة « بنات آوى وعرب » تلك المساواة التي يمارسانها بين الكاتب والشخصيّة القصصيّة .

فهما يعتبران « ابن آوى » مساوياً لـ « كافكا » نفسه ، وينظران إلى أقواله كتعبير عن آراء الكاتب الشخصيّة . وذلك عندما يكتبان : « وكافكا عندما يقول على لسان ابن آوى » (١٠٦) . ولكن إذا صحّ ذلك بالنسبة لـ « ابن آوى» ،فلماذا لا يصحّ بالنسبة لباقي شخصيّات القصّة بما في ذلك « العربيّ » و « القادم من الشمال » ؟ لا شكّ في أنّ دراج وموعد لن يوافقا على ذلك ، لأنه سيعني تهاوي التفسير بأكمله .

في القسم المنهجيّ من مقالهما يذكر المؤلفان أنهما سيقومان « بقراءة موضوعيّة للنص . . أي فهم النصّ وتقويمه انطلاقاً من المحددات الفكريّة والسياسيّة لهذا النص ودلالة هذه المحددات ودورها في فترة محددة تاريخياً واجتماعياً » ، كما يعلنان أنهما سيقتفيان آثار (لوسيان غولدمان) في « القراءة غير المباشرة للنص » ، أي « أخذ النص باعتباره نصاً محايداً ومحاولة إنطاقه، والبحث عن العلاقات التي تحدد بنيانه، ثمّ الدلالة الناتجة عن دراسة هذا البنيان » . ولكن كيف يمكن التوفيق بين هذا الإعلان وبين تقريرهما منذ بداية المقالة أنّ أدب « كافكا » « يقف في قلب الفكر الرأسمالي المعاصر » ؟ أليس هذا هو « الفهم المسبق » بعينه ، الذي تتسم به « القراءة المباشرة » للنصّ الأدبيّ ؟ على أية حال فإنّ دراج وموعد لا يُنجزان التحليل البنيويّ الذي يعدان به . فهما يتجاهلان تماماً كلّ قضايا الشكل الفنيّ ، ويقصران تأملاتهما وشروحهما على الجانب المضمونيّ، في محاولة لإزالة تعدد دلاليّة العمل الأدبيّ سياسياً . بل إنهما يتجاهلان أبسط الإعتبارات التي لابدّ من مراعاتها عند تفسير « بنات آوى وعرب » ، مثل حقيقة أنّ « كافكا » قد رفض أن يُطلق على قصته تسمية « أمثولة » ، كما اقترح الناشر

« مارتين بوبر »، وأصرّ على تسمية « قصّة حيوان » (١٠٧). ومن الأمور التي تستدعي وقفة نقدية ، الطريقة التي يوظّف بها دراج وموعد كتابات « كافكا » الأوتوبيوغرافيّة في عملية « البرهنة » على صهيونية هذا الأديب ، فهما يمارسان هنا « تفسيراً حرّاً غير مقنع لرسائل كافكا ويومياته .. مكيّفين اهتمامه باليهودية وفقاً للقالب المريح الذي وضعوه » ، تماماً كما فعل أولئك الذي أرادوا تفسير أعمال « كافكا » صهيونياً ، لأسـباب ودوافع مناقضـه تماماً لدوافع المؤلفين العربيين (١٠٨) . ولعل أشدّ ما نستغربه في هذا السياق تجاهل دراج وموعدلكلّ تصريحات « كافكا » التي يمكن أن تهزّ الصورة المسبقة الصنع ، التي رسماها لهذا الأديب ، الذي يصرّان بشكل عجيب على دمغه بالصهيونية (١٠٩) . إنّه لأمر غريب حقاً أن يتوصّل ناقدان عربيّان معاديان للصهيونيّة إلى نتيجة محزنة فعلاً ، هي أنّ الحماسة الصهيونيّة لـ « كافكا » « تستند ــ بلا شك ــ على أسس موضوعيّة ، هي حماسة كافكا للعقيدة الصهيونيّة منذ ظهورها » . ماذا يتمنى الصهاينة أكثر من أن يعطيهم خصومهم من الوطنيين العرب الحقّ في مصادرة أديب ذي مكانة عالميّة مثل « كافكا » دون قيد أو شرط ؟ !

ولكن بغضّ النظر عن هذه المسألة السياسيّة ، فإنّ التراشق بالشواهد والشواهـد المضادّه ، كمـا يفعل دراج وموعـد في مقالهما ، لا يمكن أن يؤدي إلى نتائج صحيحة ، لأنّ تلك الشواهد مُنتزعة من سياقها،ومـُفسّرة وموظّفة بشكل تعسفيّ. ولعلّ أوضح مثال على ما نعنيه،هوذلك الإستشهاد الذي يسوقه المؤلفان كدليل على صهيونية « كافكا » ، وقد جاء فيه : « . . أصبحت مواطناً في عالم

آخر ، لا بدّ وأن يكون أرض كنعان ، أرض الأمل الوحيدة بالنسبة لي لأنه لا توجد أرض ثالثة للبشر » . لقد ورد هذا القول في آخر يوميّة « كافكا » المدوّنة بتاريخ ٢٢/١ / ١٩٢٢ ، واستشهد به دراج وموعد وسواهما من المؤلفين العرب نقلاً عن كتاب « روجيه غارودي » : « واقعية للإضفاف»وفي صورته المبتورة الواردة آنفاً (١١٠) . فمن المعروف أنّ « كافكا » يفصّل في تلك اليوميّة ما يعنيه بـ « أرض كنعان » و بـ« عالم آخر »، حيث يكتب : « . . . لأنيّ أصبحت الآن مواطناً في العالم الآخر هذا ، الذي تشبه علاقته بالعالم المألوف علاقة الصحراء بالأرض الزراعيّة » (١١١) . أما دراج وموعد ، اللذان استقبلا هذا النصّ في ترجمته العربية أو الفرنسيّة ، وليس في صورته الأصليّة ، فقد أساءا فهم مضمونه ، عندما فسّراه كتعبير عن رغبة الكاتب في أن يصبح مواطناً في دولة صهيونيّة تقام في فلسطين .

وفي جميع الأحوال فإنّ المغالطات التي وقع فيهادراج وموعد خلال محاولتهما استقراء فكر « كافكا » السياسيّ ليست وليدة الصدفة ، بل ترجع إلى أسباب،في مقدمتها عدم الإحاطة الكافية بحياة « كافكا » وأعماله وبالبحوث والدراسات المتعلّقة به . فمراجعها الثانويّة تكاد أن تقتصر على كتابي « غارودي » و « أوزبورن » الآنفي الذكر ،وفصل قصير من كتاب لـ « إرفين لايبفريد » ، يحاول فيه أن يطبّق طريقته في التفسير الأدبي على قصة « بنات آوى وعرب » . يضاف إلى ذلك نظرة أحاديّة الجانب إلى الأدب ، يتحوّل العمل الفنيّ اللغوي بموجبها إلى مجرّد اعتراف سياسيّ يُنتزع من الأديب بطريقة إتهاميّة ، ويجرّد من أولى وأبرز صفاته وخصائصه ، ألا وهي كينونته الفنيّة اللغوية ، أي أدبيته .

ب ـ حل رموز :

بلغت الحملة الرامية إلى أثبات « صهيونيّة » « كافكا » ذروتها عام ١٩٧٩ ، وذلك في بحث قصير كتبه الناقد العراقي كاظم سعد الدين ، الذي أراد ـ في محاولة شاملة ـ تقديم الدليل على أنّ حياة « كافكا » وأدبه يحملان طابعاً صهيونياً . فمن خلال استعراض سريع لتاريخ الصهيونية خلال الفترة التي عاش فيها هذا الأديب، يستنتج المؤلّف أنّ « كافكا » قد « عاصر إذن الدعوة الصهيونيّة في أوجها وكان عارفاً بمراميها ، وقد انعكس ذلك في حياته الخاصّة وفي نتاجه الأدبيّ » (١١٢) ؛ ولكأنّ تزامن حياة « كافكا » مع بلوغ الدعوة الصهيونيّة أوجها ، يمثّل بالضرورة دليلاً على أنّ هذا الكاتب قد اعتنق الصهيونيّة وسخرّ حياته وأدبه لخدمتها ! أمّا المعالم الصهيونيّة في حياة « كافكا » الفكريّة ، فيثبت سعد الدين وجودها بمساعدة بعض الشواهد التي استقاها من المصادر نفسها ، التي كان فيصل درّاج ومحمود موعد قد استخدماها ، وفي المقدمة منها كتاب « يا نوخ » : « أحاديث مع كافكا » وكتابا « أوزبورن » و « غارودي » المشار إليهما في مكان سابق من هذه الدراسة . تلك المعالم هي : اهتمام الكاتب بفلسطين وبالثقافة اليهوديّة ، من قصص شعبيّة ومسرح ، ومواظبته على تعلّم اللغة العبريّة « حتّى آخر أيامه بكلّ جديّة » ، وإيمانه بخرافة الشعب المختار . ومن هذه الناحية لا يأتي سعد الدين بجديد . فالمعالم الصهيونيّة التي يعتقد أنّه قد أماط اللثام عنها ، سبقه دراج وموعد وسعدي يوسف إلى الكشف عنها . كذلك فإنّ طريقة البرهنة واحدة ؛ وتتمثّل في استخدام شواهد ومقتطفات من كتابات « كافكا »

الأوتوبيوغرافيّة ، التي انتزعت من سياقها .ولكن من الملاحَظ أنّ التعسّف في استخدام الإستشهادات يأخذ عند سعد الدين أبعاداً أكبر ، حيث يتعدّى التفسير الكيفيّ ، كما هي الحال عند دراج وموعد ، إلى التشويه المتعمدّ ، كما يتّضح مثلاً من استخدام الاستشهاد المتعلّق بأرض كنعان ، الذي يذهب المؤلف في تفسيره إلى أن كلمة « بشر » تعني عند « كافكا » اليهود فقط (١١٣) .

ولكن كيف ينظر سعد الدين إلى أعمال « كافكا » القصصيّة والروائية ؟ يرى المؤلّف أنّ في تلك الأعمال « طريقة خاصّة » ، تتمثّل في أنّ الكاتب يبني قصصه « في ركام من الصور والأفكار التي تبدو مشوّهة مثل أعمال بيكاسو ، غير أن فيها قصداً قد يكون فكرة أو صورة أو جملة يعرفها قارئه اليهوديّ الموجّهة إليه لأنّها منتزعة من حياته وتقاليده » . أمّا الغرض من«الركام » هذا فهو إحاطة الأهداف الحقيقية للكاتب « بجوّ كثيف من الضباب » ، تماماً كما تفعل الصهيونيّة . ومثل دراج وموعد يعتقد سعد الدين أنّ « كافكا » يستخدم الرموز كوسيلة رئيسيّة لتمويه أهدافه الصهيونيّة .ولذا فهو يرى في حلّ تلك الرموز « التي أرادها في كلّ عمل من أعماله التي تنطلق من منطلق دينيّ بلا نزاع من الغاية التي يرمي إليها في خدمة الصهيونية » ، مهمّة عاجلة.وعلى هذا الأساس يلجأ المؤلّف إلى تقسيم أعمال «كافكا» القصصيّة بطريقة لا شكّ في أنها فريدة في البحوث العالميّة حول « كافكا» . فهو يميّز بين ثلاثة أنواع من القصص هي : « الكشف عن طريق البحث » ، و « إثارة الثقة » و « التشخيص » . في النوع الأول يقوم أبطال روايات «كافكا» وقصصه بالبحث «عن أمرٍ معيّن،ويكشف فيه

كافكا عن فوضى عالم اليهود وعبثه الديني وجمود تقاليدهم وقيمهم التي تعارفوا عليها من أجل إشاعة روح التمرّد فيهم وإقناعهم أنّ خلاصهم لن يتمّ على يدي رسول منتظر إنما عبر الجهد الإنسانيّ » (١١٤) . ومن الأعمال التي تدخل في عداد هذا النوع روايتا « المحاكمة » و « القصر » ، وقصص : « في مستوطنة العقاب» و « الدينونة » و « المسخ » . وفي النوع الثاني من قصصه يعمل « كافكا » على « بثّ روح الثقة في نفوس اليهود وتقوية الشعور والوعي القومي الزائف لديهم » ، مستعملاً في ذلك وسائله الأدبيّة ،ومستفيداً بصورة خاصّة من الحكاية الشعبيّة وميزاتها « في توصيل فكرة مهمّة في خضمّ ركام من الأحداث والتفاصيل » . أمّا القصص المحسوبة على ذلك النوع فهي : « تقرير مرفوع إلى أكاديمية » و « تحريات كلب » و « جوزفين وشعب الفئران » . وفي النوع الثالث من قصصه يقوم « كافكا » بتشخيص الحلّ « وطريق المستقبل لليهود من أجل الإستيلاء على أرض فلسطين بواسطة الصهيونيّة ووسائلها » . ويحسب المؤلّف على هذا النوع اثنتي عشرة قصة من بينها : « الصياد كراخوس » و « بنات آوى وعرب » و « سور الصين » و « استعدادات لحفل زواج » .

يستخدم سعد الدين في تفسير أعمال « كافكا » طريقة بالغة البساطة ، تتمثل في الربط بين العمل المفسَّر وبين عناصر من التاريخ والدين اليهوديين ، دون تقديم أصغر دليل يثبت وجود تلك الصلات . فالمؤلف يزعم مثلاً أنّ رواية « المحاكمة » تسعى « إلى كشف حال فساد دار الحاخاميّة» ،وأنّ الكاتب استعار محكمته من « هذا المجتمع للكهنة » ، ويعزو موت « يوزف ك » إلى أنّ « دوره قد انتهى بالكشف عما كان

يبحث عنه . كذلك فانّ المحاكمة برمّتها ليست في رأي المؤلف أكثر من « شبح السلطة الحاخاميّة » ، الذي يظهر ليلاً . بهذه البساطة اللامتناهية حلّ سعد الدين رموز « المحاكمة » ، وقدّم تفسيراً لأمور ما زال الباحثون المتخصّصون يتناقشون حول تأويلها منذ عشرات السنين . وبالبساطة نفسها فسّر المؤلف رواية « القصر » التي يصرّ على تسميتها « القلعة » ، فحـــلّ رمزها بأن أرجعه إلى « قلعة صهيون » ، التي ترمز في رأيه إلى إعادة النظر في الشريعة الموسويّة وتحديد العلاقة بين القلعة والقرية . أمّا وظيفة « ك » فهي « مسح القرية التي ترمز إلى الحياة الدنيا لليهود ومعرفة قوانينها وعاداتها وإيجاد نوع من العلاقة الجيّدة بينها وبين القلعة التي ترمز إلى السلطة العليا ، السلطة الدينيّة اليهودية » (١١٥).

ولعلّ طريقة سعد الدين وخلفياتها الإيديولوجيّة تتضح في أجلى صورها في تفسير القصة « في مستوطنة العقاب » ، التي يربط بينها وبين بعض التقاليد والطقوس الدمويّة المنسوبة إلى اليهود ، مثل قتل الأطفال الذكور أثناء الحرب ، وقتل الأبناء ، وتقديم أطفال في الحادية عشرة من العمر ضحايا في الأعياد اليهوديّة ، حيث يُستنزف دم هؤلاء الأطفال بواسطة ما يسمى « البرميل الإبريّ » ، و « يُعطى هذا الدم للكاهن أو الحاخام أو الساحر لاستخدامه في إعداد الفطائر المقدسة وعمليات السحر» . ويرى سعد الدين أن أشكال القتل الطقوسيّ هذه تمثّل الخلفيّة الدينيّة التي أستلهمها « كافكا » آلة الإعدام في « مستوطنة العقاب »، بل يذهب إلى حدّ الزعم أنّها « الصورة التي يرسمها كافكا بعينها » (١١٦) . وهكذا لم يتورّع المؤلّف عن الإستعانة بإحدى

الخرافات الشنيعة ، التي طالما استخدمتها الأوساط الرجعية والفاشية في أوروبا من أجل رمي اليهود بأبشع الإتهامات،وتبرير التجاوزات التي مارستها ضد الأقليّات اليهوديّة،تلك التجاوزات التي دفعت باليهود المنصهرين في مجتمعاتهم إلى أحضان الصهيرنيّة (١١٧). وفي هذا السياق يعتمد سعد الدين على بعض المراجع المريبة مثل كتابيّ : « اليهوديّة واليهود » لعلي عبد الواحد وافي ، و « دم لفطير صهيون » لنجيب الكيلاني ، وسواهما من المؤلّفات التي لا تعادي الصهيونيّة باعتبارها حركة استعماريّةإستيطانيّة عنصريّةبقدرماتعادياليهوديّةواليهود(١١٨) . إنّ كلّ من يدرس كتابات « كافكا » الأوتوبيوغرافيّة يعلم أنّ لا علاقة لقصّة « في مستعمرة العقاب » بأشكال القتل الطقوسيّ المزعومة التي يذكرها سعد الدين ، بل استقى الكاتب مادّة هذا العمل الأدبيّ من قصة « د . ميرابو » : « في مستوطنة العقاب » (١١٩) .

وعموماً فإنّ آراء كاظم سعد الدين حول « رموزكافكاالصهيونيّة » تفتقر إلى الحدّ الأدنى من التماسك المنطقيّ والمنهجيّة العلميّة ، ولذا فإنها لا تمثّل في البحوث الدولية المتعلّقة بـ « كافكا » أكثر من حالة فريدة مثيرة للدهشة والاستغراب . ولهذا السبب أيضاً لا يمكن لتفسيرات كهذه أن تشكلّ سلاحاً فكرياً في النضال ضد الصهيونيّة . فسعد الدين يسقط كليّاً في المحذور المشار إليه في كلمة التحرير ، التي شُرحت فيها الأسباب التي استدعت إصدار « عدد خاص عن الأدب الصهيونيّ » من مجلة « الأقلام » ، حيث جاء في تلك الكلمة : « لقد كنّا حذرين من الانزلاق إلى مواقف المبالغة واللاموضوعيّة في تفسير الأعمال

(*) الأوتوبيوغرافيا هي السيرة الذاتية .

الأدبيّة على هوانا ، وتحميلها ما لا تحتمل . كما كنّا حذرين في الوقت نفسه من السقوط في التفسيرات السهلة والمرغوب فيها » . هل يمكن أن يتصوّر المرء تفسيراً أكثر سهولة وتعسفيّة من ذلك التفسير الذي قدّمه كاظم سعد الدين لأعمال « كافكا » ؟

ت ــ المدافعون :

أثارت أحادية الجانب واللاموضوعيّة والتعسفية التي طرح بها نقّاد « كافكا » تهمة الصهيونيّة ردود فعلٍ مضادّة ، وجعلت نقّاداً آخرين ينبرون للدفاع عن الأديب المتّهم . فقد عبّرت الباحثة بديعة أمين في العدد التالي من مجلة « الأقلام » عن شكّها في صحّة « حلّ رموز كافكا الصهيونية »الذي قدمه كاظم سعد الدين،وانتقدت الملاحظات التي صدّر بها المترجم سعيد الحكيم قصّة « في مستوطنة العقاب » ، تلك الملاحظات التي تصبّ في نفس اتجاه سعد الدين، ثم طوّرت الباحثة ردّها،فحوّلته إلى ردّ شامل على خصوم « كافكا»ومتّهميه . أمّا آخر ردود الفعل على بحث سعد الدين فهو حتى الآن ذلك « المحور » الذي نشرته مجلة « المعرفة » السوريّة عام ١٩٨٢ ، ويتألّف من ترجمة جديدة لقصة « بنات آوى وعرب » ، ومن ثلاث دراسات تدور حول علاقة «كافكا» بالصهيونية . ويتمثل القاسم المشترك بين هذه الدراسات في إنّها « تلتقي في وجهة نظر واحدة : ردّ تهمة الصهيونية عن كافكا » ، كما جاء في كلمة رئيس تحرير « المعرفة » ، الذي اعتبر سؤال : « هل كافكا إذن مفكر صهيونيّ ؟ » هاماً جدّاً إلى درجة تستدعي فتح « حوار عربيّ ــ عربيّ . . حول قضيّة نعتقد أنّ في إثارتها خدمة لقضيّتنا العربية الكبرى » (١٢١) . ولكنّ « المحور » المذكور لا يتضمّن أية

مواقف أو آراء تشكّل إضافة هامّة إلى ما أتت به بديعة أمين . فصلاح حاتم الذي أعاد ترجمة « بنات آوى وعرب » ، ووضع الدراستين الرئيسيّتين في هذا « المحور » ، لم يطّلع على كتابات بديعة أمين المتعلّقة بـ « كافكا »، ولا يشير إليها مطلقاً . أمّا واسيني الأعرج ، صاحب الدراسة الثالثة ، فيكرر آراء الباحثة المذكورة بحماس شديد ، دون أن يضيف إليها جديداً . لهذا يمكن اعتبار بديعة أمين المدافع الرئيسي عن « كافكا » ، ومناقشة آرائها على هذا الأساس .

في كتابها الذي اختارت له العنوان المثير : « هل يجب إحراق كافكا؟» تتصدى الباحثة في البداية لاستقبال « كافكا » في العالم العربيّ ، فتنتقد أننا « قرأنا عن كافكا قبل نقرأ له أو أكثر مما قرأنا له . وعرفناه من خلال عيون الآخرين . . لم يحاول واحد منا أن يبحث عن كافكا في أعمال كافكا ، ليكتشف من ثمّ كافكا من خلال كافكا » . وقد جعلتنا تلك التبعيّة للتفسيرات والشروح الأجنبيّة نصاب « بهلع كذاك الذي تفجّره لسعة أفعى » ، حين أخذت تظهر نتائج البحوث والدراسات الصهيونية ، التي تذهب إلى أنّ « كافكا » صهيونيّ . هنا تنكرّ النقاد العرب لـ « كافكا »، وانضمّ بعضهم إلى « ركب حاملي راية كافكا الصهيونية » . . ودون أن ندري ما نحن فاعلون ، وقّعنا صك عبوديتنا الفكرية للفكر الصهيونيّ والتخطيط الصهيونيّ » (١٢٢) . وتستخلص المؤلفة من الإستقبال العربيّ المشوّه لـ «كافكا » عبرة أساسيّة ، ألا وهي ضرورة الوصول إلى الحقيقة « من خلال طريق مباشرة لا عبر عيون الآخرين ورؤى الآخرين وفكر الآخرين » . لذلك استغنت السيّدة أمين عن المراجع الثانوية حول « كافكا » قدر المستطاع ، « إلاّ بقدر

ما تستوجبه ضرورة التعرّف أكثر على حياة كافكا ، أو الحصول على بعض ما نقل عن كافكا من مأثورات وأقوال ». ومع إقرارنا بأهمية هذا النقد ، نلاحظ أنّ بديعة أمين لا تقدّم البرهان على صحة نقدها من خلال حصر بيبليوغرافي لاستقبال أعمال « كافكا » عربياً . فالبحث البيبليوغرافي يدلّ على أنّ العرب لم يستقبلوا تلك الأعمال في بادىء الأمر عبر « عيون الآخرين » ، بل افتُتح ذلك الإستقبال من جانب عميد الأدب العربيّ وأحد كبار المفكرين العرب في هذا القرن ، ألا وهو طه حسين ، الذي تجاهلت الباحثة مقاله الهامّ حول « كافكا » . أما التبعيّة للتفسيرات الأجنبيّة فلم تحدث إلاّ في مرحلة متأخرة ، بعد تعريب أدبيات ثانويّة مثل كتابي « غارودي » و « اوزبورن » . ومن الطريف أيضاً أنّ بديعة أمين تتجاهل كذلك كتابات مصطفى ماهر ، مع أنّ هذا الرجل قد لعب كناقد ومترجم دوراً هاماً في استقبال أعمال « كافكا » عربياً . أين هي إذن «عيون الآخرين ورؤى الآخرين »؟
كما لا بدّ لنا من ملاحظة أنّ بديعة أمين لا تنفذ في نقدها إلى الخلفيات التاريخية ، أي الإجتماعية — الثقافية والسياسيّة ، التي أدت إلى ذلك الإستقبال المشوّه ، الذي شهده « كافكا » في المنطقة العربيّة ، فظلّت أسيرة الطرح الذي وضعه خصومها . فقد انحصر إهتمام الطرفين المتخاصمين في مسألة واحدة ، هي مسألة ما إذا كان « كافكا » صهيونياً « بالفعل » .ولايطرح الطرفان هذا الموضوع انطلاقاً من اهتمام أدبيّ — جماليّ ، وإنما بدافع سياسيّ بحت . فبديعة أمين ترى أيضاً أنّ الصراع العربيّ ضدّ الصهيونيّة ، الذي يمتدّ إلى المجال الفكري — الثقافي ، يجعل من الخطورة بمكان أن يتطوّع بعض الكتاب العرب« بضمّ شخصية

أدبية ذات مكانة عالميّة هامة إلى صفوف الصهيونية ». ومما يزيد من خطورة هذا الأمر ، حسب رأي الباحثة ، كون أدب « كافكا » يحتوي على ما « يقف نقيضاً صارخاً لأهمّ مقولات وركائز الفكر الصهيونيّ . وهكذا . فإننا بوضعنا كافكا في صفوف الأدباء الصهاينة ، نكون قد أسدينا خدمة مجانيّة للصهيونيّة » (١٢٣) .

تدافع بديعة أمين عن وجهة نظرها هذه على جبهتين وضدّ طرفين يزعمان ، وإن يكن من مواقع مختلفة ، أنّ « كافكا » كاتب صهيونيّ . الطرف الأول عربيّ يتمثّل بشكل خاصّ في كاظم سعد الدين ، أما الطرف الثاني فصهيونيّ يقف على رأسه صديق « كافكا » الحميم « ماكس برود » . ولذا فمن الطبيعي أن تتصدى الباحثة لآراء هذين الرجلين . أما بالنسبة لسعد الدين فهي ترى في محاولة « حل رموز كافكا الصهيونيّة » عمليّة «توجيه تهمة مع سبق الإصرار »،فما يقوله عن أوضاع اليهود والحركة الصهيونيّة خلال حياة « كافكا » ، « لا يبدو أنّ له علاقة بالخلفيّة الأساسيّة التي يستند إليها الواقع الموضوعيّ الذي أطرّ حياة كافكا منذ طفولته ، وفجّر ذلك الأدب الكافكاوي » (١٢٤) . أما المنهج المستخدم من قبل ذلك الناقد في تفسير أعمال « كافكا » فهو في رأي السيدة أمين ميكانيكيّ غير جدليّ ، يقوم على « انتزاع المفردة اللغويّة الواحدة من الإطار العامّ للنصّ وتجريدها من ارتباطها بنسيج النص بكامله ، ومن دلالاتها الفكريّة والفلسفيّة واللغويّة والإجتماعيّة المستمدّة من موقع النصّ نفسه » (١٢٥). ولكن بدلاً من أن تُرجع الباحثة نقدها الصائب هذا إلى الخلفيات الإيديولوجيّة والتاريخيّة ، التي قادت سعد الدين وسواه من النقاد العرب إلى الوقوع في تلك التقديرات

الخاطئة لأعمال « كافكا » ، فإنها تكتفي بردّ ذلك إلى كون هؤلاء النقاد لم يفهموا التناقض الكبير القائم بين اليهوديّة باعتبارها « قضيّة روحانيّة دينيّة صرفة وبين» الصهيونيّة كحركة علمانيّة دنيويّة ذات أهداف سياسية استعماريّة . « ليس كلّ من يدرس اللاهوت اليهوديّ والفلسفة اليهوديّة ـاللغة العبريّة صهيونياً ، وليس نادراً أن يكون العكس صحيح » (١٢٦) . ومع أنّه ما من وطنيّ عربيّ يمكن أن يختلف مع السيدة أمين في ضرورة التفريق بين اليهودية والصهيونيّة ، فانّ هذه المسألة لا تفسّر سوى جزء يسير من سوء الفهم المروّع ، الذي نجده عند سعد الدين .

أمّا « ماكس برود » فتبدي الباحثة شكوكاً عميقة تجاهه كناشر ومفسر لأعمال « كافكا » . فهي لا تستبعد أن يكون كناشر قد تلاعب بالنصوص التي عهد به صديقه إليه، وتتساءل : « إذا كان برود قد سمح لنفسه بأن يحذف فقرات معيّنة من اليرميات ، لأنّه لم يفهمها أو لأنّها لم ترق له لسبب أو لآخر ، أليس من المحتمل أن يمنح نفسه حريّة أوسع فيتدخّل بشكل آخر في مخطوطات كافكا ؟ » (١٢٧). ولكن هذا التشكيك في أمانة « برود » العلميّة لا يستند إلى أساس علميّ كاف ، فالمؤلفة تخمّن أنّ هناك تلاعباً ، دون أن تتمكن من تحديد مواضع ذلك التلاعب المزعوم وماهيته، ودون أن تسوق نتائج الأبحاث الفيلولوجيّة النصيّة ، التي تنتقد طريقة « برود » في نشر مؤلفات « كافكا » . ألا يمثّل ذلك إنحداراً إلى مستوى « الإتّهام مع سبق الإصرار » الذي عابتهالسيدة أمين على خصمها سعد الدين ؟ فمن السذاجة الاعتقاد أنّ « برود » يمكن أن يلجأ إلى التصرّف بنصوص أديب سُلّطت عليه

أنظار آلاف الباحثين والنقاد مثل « كافكا » . وقد أثبتت الجهود الفيلولوجيّة – النصيّة اللاحقة ، التي بُذلت بمناسبة إصدار « الطبعة النقديّة » لأعمال « كافكا » ، « مدى الاحترام العميق الذي تعامل به ماكس برود مع نصوص صديقه » (١٢٨) . إنّ من يوجّه إتهاماً خطيراً كهذا الإتهام الذي وجهته السيدة أمين لـ « ماكس برود » ، لا بدّ له من أن يقدّم ، أدلّة كافية وملموسة تسوّغ مثل هذا الإتهام ، وهذا ما لم تفعله الباحثة . ولكن ماذا عن « برود » المفسّر والشارح ؟ ترى بديعة أمين أنّه ينطلق في تأويله لأعمال «كافكا» من « منطق ذاتيّ : منطق صهيونيّ ، مستهدفاً توظيف أدب كافكا لأغراض الحركة الصهيونية » . ودليل ذلك هو أنّ « برود » لم يقدّم « كافكا » « داخل بزّة صهيونيّة » إلاّ في كتابه « إيمان وتعاليم فرانتس كافكا » الصادر عام ١٩٤٨ ، أي بعد أن أخذ « كافكا » يحتلّ مكاناً متزايد الأهميّة والتأثير في الأدب العالمي . ولكن « برود » فشل في تقديم دليل ماديّ واحد « على تحوّل كافكا بعـــد موته إلى الصهيونيّة » . وترى المؤلّفة أن رغبة « كافكا » في السفر إلى فلســطين ، التي اعتبرها الكثيرون دليلاً على ميول صهيونيّة عند هذا الأديب ، قد كانت من اختلاق « برود » في إطار سعيه لأن « يحشر كافكا في صفوف الصهاينة ، بأيّ ثمن » (١٢٩) .

وبينما ترفض بديعة أمين وجهة نظر « برود » القائلة بأن « كافكا » يعالج في كلّ كتاباته الإشكالية اليهوديّة ، فإنها ترى بالمقابل أنه لا يعالج تلك الإشكاليّة إلاّ في عدد قليل من أعماله مثل قصّتي : « تحريات كلب » و « بنات آوى وعرب » . وإذا ما تفحّص المرء هاتين القصّتين يجد أنّ الكاتب يكيل فيهما لليهود « من النقد والتجريح والأوصاف

النابية ما لا يمكن إلاّ أن يستنزل عليه لعنة الصهيونيّة » . لذلك يقع « برود » في تناقضات واضحة « مع نفسه ومع فلسفة كافكا » ، حين يحاول أن يفسير أعمال « كافكا » ذات البعد الإنسانيّ الشموليّ تفسيراً دينياً — يهودياً . وأوضح مثال على ذلك ، حسب رأي المؤلفة ، هو تفسير « برود » لرواية « القصر » ، حيث يعتبر المسّاح « ك » تجسيداً « للتفرّد اليهوديّ والخصوصيّة اليهوديّة ورمزاً للإنسان اليهودي في المعاناه والإضهاد والرفض » . وخلافاً لهذا التفسير ترى السيدة أمين أنّ « ك » لايشكّل نموذجاً يهودياً خاصاً بل نموذجاً إنسانياً عاماً ، كما ترفض محاولة « برود » جعل تفسيره اليهوديّ « موازياً للتفسير الإنسانيّ » . فتفسير كهذا لا يتناقض مع النزعة الإنسانيّة الشموليّة عند « كافكا » فحسب ، بل يتناقض أيضاً مع الفكر الصهيونيّ نفسه ، « الذي يصرّ دوماً على الفصل بصورة قاطعة بين اليهود وبين الإنسانيّة جمعاء » (١٣٠).

إنّ مسألة ما إذا كان« كافكا » أديباً صهيونياً لا يمكن الإجابة عنها ، في رأي بديعة أمين ، بشكل صحيح إلاّ من خلال أعمال « كافكا » نفسها ، التي تدعو الباحثة إلى تفسيرها « من داخلها هي من خلال أعماق كافكا . . من خلال تأزماته وعلاقته بالمجتمع . . من خلال التوغل في عوالم كافكا التي أفرزتها الضغوط الإقتصاديّة والإجتماعيّة . . » . وبذلك تؤيد أمين تفسيراً ضمنياً وسوسيولوجياً في آن واحد . وهما طريقتان متباينتان تماماً في التفسير الأدبيّ ، مما يجعل من إيرادهما في سياق واحد خلطاً طرائقياً مردّه كون السيدة أمين باحثة سياسية في المقال الأول ، وليست ناقدة أدبيّة يستطيع المرء أن يطالبها بمنهج نقدي رصين متماسك . وفي جميع الأحوال فقد تعمقت المؤلفة في أعمال

« كافكا » على طريقتها الخاصّة ، وتوصّلت إلى أنه لا يمكن بحال من الأحوال إعتبار هذا الكاتب أديباً صهيونياً ، وذلك لأسباب عديدة أهمها اختلافه عن الأدباء الصهاينة من حيث الأسلوب ورؤية العالم والمجتمع والموضوعات والنظرة إلى اليهود . فأسلوب « كافكا » يتميّز ، « بالغموض المطلق الذي لا يسمح بتسرّب قطرة ضوء » ، في حين أنّ الأدب الصهيونيّ « وسيلة إلى هدف واضح » ، وللأدب الصهيوني مواضيعه الرئيسيّة الخاصّة مثل : النفي من فلسطين والشتات والأرض الموعودة واللاساميّة ، وهي مواضيع لم يعالج « كافكا » في أعماله أياً منها . ويقدّس الأدباء الصهاينة في كتاباتهم اليهود عموماً ، أما « كافكا » فيعكس في أدبه « لا انتمائيته لهم » ، بل « لا يترك فرصة تمرّ دون أن يوجّه لهم النقد وما يعكس احتقاراً لا حدود له »(١٣١). في هذا تستند بديعة أمين إلى قصة « تحريات كلب » ، فتورد بعض أقوال الكلب ، التي ترى أنها تعبّر عن آراء « كافكا » في اليهود ، تماماً كما اعتقد درّاج وموعد أنّ أقوال « إبن آوى » العجوز تمثل تعبيراً عن آراء « كافكا » الشخصيّة ، على ما ينطوي عليه ذلك من خلط بين الكاتب وإحدى شخصيات العمل الأدبيّ (١٣٢) . .

تتخذ بديعة أمين في الجدال العربي حول علاقة « كافكا » بالصهيونية موقفاً يتناقض تماماً مع موقف خصوم « كافكا » من النقّاد العرب : فبينما يعتبره هؤلاء أديباً صهيونياً متحمساً ، يريدون فضحه ومحاربته ، ترى المؤلفة فيه أديباً لا يعادي الصهيونية وحدها بل يعادي اليهوديّة أيضاً . ولكن التضادّ في مواقف الفريقين سطحيّ وظاهريّ في حقيقة الأمر ، بل إنهما يمثّلان وجهين لعملة واحدة ، ولا يمكن لتناقضهما

الظاهريّ أن يخفي ما بينهما من عناصر مشتركة، فالمنطلق النظري واحد، وطبيعة الإهتمام بـ « كافكا » واحدة في الحالتين ، فهي سياسيّة وليست جماليّة . وهذا الإقتراب السياسيّ المحض من « كافكا » يؤدي إلى تضييق زاوية الطرح، وجعله مبتوراً ومحصوراً في مسألة ما إذا كان الكاتب صهيونياً « حقاً » . وقد كان من نتائج ذلك الطرح المبتور حصر النقاش الدائر حول « كافكا » في بعض الجوانب المضمونيه لبعض قصصه ، وصرف النظر عن القسم الأعظم من أعماله . لقد فات خصوم « كافكا » والمدافعين عنه على حدّ سواء ، بالرغم من كلّ المزاعم المغايرة، أنّ هذا الكاتب ليس بالفيلسوف ولا بالمفكر السياسي بل هو أديب بالدرجة الأولى ، ويجب التعاطي مع أعماله باعتبارها نصوصاً لغويّة فنيّة ، لا اعترافات سياسـيّة مغلّفة . وبالطبع فإنّ هذا لا يعني نفي الطابع التاريخيّ عن أعمال « كافكا » ، بل يعني التأكيد على ماهيتها الأدبيّة الجماليّة ، التي تستدعي الإقتراب منها بمنهج نقديّ – أدبيّ متكامل ، وعلى أنّ اختصارها إلى مضامين سياسيّة أمر غير مقبول . ولابدّ أيضاً من ملاحظة أنّ ما أعلنته بديعة أمين من عزم على التوجّه إلى أعمال « كافكا » باعتبارها « وحدها المرجع الذي يمكن أن يعوّل عليه » ، لم يُمارس بشكل سليم يتناسب مع شموليّة العمل الأدبيّ . ف « الدراسات التحليليّة » التي قدّمتها المؤلفة حول قصص : « في مستوطنة العقاب » و « الجحر » و « تحريات كلب » و « بنات آوى وعرب » ، لم تخرج عن إطار الطرح المبتور ، الذي لا همّ له سوى البحث عن مواقف سياسيّة في العمل الأدبيّ ، وسط تجاهل تامّ للنوعيّة الجماليّة ، التي هي أوّل مميزات هذا العمـــل . لذلك لا نستغرب أن تختتم بديعة أمين وتحليلاتها

هذه بالتساؤل : « وأخيراً . . ألا يبدو أننا نستطيع أن نتصور بالتالي ، أنّ بالإمكان توظيف أدب كافكا لصالحنا ، في معركتنا الفكريّة مع الصهيونية ؟ » (١٣٣) . وبعد :

يتواصل الجدال العربي حول صهيونية « كافكا » منذ أكثر من عقدين من الزمن ، وبالرغم من فترات الانقطاع التي شهدها ، لا يمكن إعتباره في حكم المنتهي . وقد شارك في هذا النقاش عدد لا يستهان به من النقاد والكتاب المعروفين ، الذين ينتمون إلى تيارات ومشارب فكرية وسياسية مختلفة ، وتلك ظاهرة فريدة حقاً في تاريخ استقبال « كافكا » عالمياً (١٣٤) . ونودّ في ختام استعراضنا لذلك الجدال أن نبدي حوله الملاحظات النقدية التالية :

١ — لقد تمحور ذلك النقاش حول إشكاليّة قليلة الأهميّة وهامشيّة من منظور علم الأدب ، الذي يسعى إلى دراسة الأعمال الأدبية وتفسيرها ، باعتبارها نصوصاً لغوية فنيّة ، في كلّيتها وشموليتها ، ولذلك جاءت محصّلة ذلك النقاش ضحلة وكانت نتائجة عديمة الأهمية . فالإجابة عن سؤال ما إذا كان « كافكا » صهيونياً أم لا ، أمر لا يقدّم ولا يؤخرّ كثيراً من زاوية علم الأدب والنقد الأدبيّ ، الذي لا تهمّه آراء الأديب ومواقفه السياسيّة ، إلاّ بقدر ما تساعد على فهم الأعمال الأدبية وتفسيرها . أمّا « كافكا » فلم يكن أديباً سياسياً بالمعنى المألوف للكلمة ، ولم تكن له آراء ومواقف سياسية يمكن اعتبارها مقياساً لتقييم أدبه ، أو مفتاحاً لفهمه ذلك الأدب . وحتى إذا وجدت مواقف كهذه ، فإنّ تاريخ الأدب العالمي حافل بالأمثلة على كتّاب لهم مواقف سياسيّة رجعيّة . ولكن أعمالهم الأدبيّة كانت على درجة كبيرة

من التقدمية ، والعكس صحيح . فما أكثر الأدباء التقدميين فكرياً ، الرجعيين فنياً ! ..

٢ – ولكن حتى إذا نظرنا إلى النقاش المذكور ضمن سياق الطرح المقلوب الذي حدده المشاركون فيه ، نجد أن هذا النقاش كان متخلفاً عن المستوى الذي بلغته الدراسات والبحوث الدولية حول « كافكا » ، ولم يقدم مساهمة تستحق الذكر في توضيح علاقة كافكا الفصامية باليهودية والصهيونية . ولعل أحد أسباب ذلك هو حقيقة أن القسم الأعظم من المشاركين في ذلك الجدال غير مؤهل للخوض فيه ، لأنه تنقصه الإحاطة بالأدب الألماني الذي تنتمي إليه أعمال « كافكا » ، وبالمجتمع والثقافة الألمانيين ، باعتبارهما الأرضية التاريخية الواقعية لتلك الأعمال . كما لم يتوافر لدى معظم المناقشين الشرط اللغوي ، أي التمكن من اللغة الألمانية ، الذي يتيح لهم الإطلاع على كتابات « كافكا » في صورتها الأصلية ، والوصول إلى البحوث والدراسات الألمانية المتعلقة بهذا الأديب . ولكن من الملاحظ أيضاً أن علماء اللغة الألمانية وآدابها من العرب لم يلعبوا سوى دور هامشي في نقاش يدور حول أديب ناطق بالألمانية . كما يلاحظ أن مصطفى ماهر ، الذي لعب كمترجم ومقدم دوراً أساسياً في استقبال « كافكا » عربياً ، قد لاذ بالصمت ، وتجاهل النقاش بأكمله . لقد قصر « المتجرمنون » العرب في ممارسة إحدى مهامهم الرئيسية ، ألا وهي التصدي لحالات سوء الفهم عبر – الثقافي ، كالحالة التي يمثلها الجدال العربي حول صهيونية « كافكا » .

٣ – إن الطرح المشوه الذي اتصف به ذلك الجدال ، وحالات

سوء الفهم المروّعة التي ظهرت خلاله ؛ ليست بحال من الأحوال وليدة الصدفة ، بل لا بدّ من النظر إليها على خلفيّة الصراع العربي ــ الصهيوني ، وكامتداد ثقافي لذلك الصراع . فالصهيونية تخوض صراعها ضد العرب في مختلف المجالات ومن بينها المجال الأدبيّ . وقد تنبّه العرب إلى هذه المسألة ، فأخذوا يدرسون الأدب الصهيونيّ بصورة نقديّة ، من أجل الكشف طابعه عن العنصري الشوفيني . وإذا كان استقبال « كافكا » عربياً قد جُرّ إلى ساحة الصراع هذه ، فقد كان من أسباب ذلك محاولات الصهيونيّة الإستفادة من شهرة « كافكا » الدوليّة الهائلة لأغراضها الدعائية . وعلى هذه الخلفيّة السياسيّة المشحونة بالتوتر ، شهد استقبال « كافكا » في العالم العربيّ استقطاباً بين خصوم « كافكا » وأنصاره ، ولم يبق مجال للمواقف والتقديرات الدقيقة .

٤ ــ إلا أنّ للجدال العربيّ حول صهيونية « كافكا » دلالة كبيرة في مجال آخر . فهو يقدّم مثالاً حياً على صحة المقولة التي تذهب إلى أنّ استقبال العمل الأدبيّ الأجنبيّ « يتوقف على الطرفين : المرسِل والمستقبِل في هذه العملية على حدّ سواء » ، وأنّ « التأثيرات التي تتجاوز الحدود القوميّة واللغويّة لا تتم وفقاً لشروط الأدب المرسِل وحده ، بل وفقاً لحاجات الأدب المستقبِل أيضاً » (١٣٥) . كذلك فإنّ حالات سوء الفهم المروّعة ، سواء تمثّلت في التعسفيّة المتطرفة التي فُسِّرت بها قصص « كافكا » أم في التقييم الخاطىء لشخصية هذا الأديب ، قد جعلت من ذلك الجدال مثالاً صارخاً على الإستقبال الفاشل للأدب الألمانيّ في المنطقة العربيّة . ولكنّ لهذا الفشل مغزاه أيضاً . ففيه يتجسّد انتقام ثقافة معرّضة للتغلغل من ثقافة متغلغلة (١٣٦) .

هاينريش بول أو الاستقبال المتعثر (*)

١ ـ شهرة بلا استقبال

في العاشر من شهر كانون الأول (ديسمبر) من عام ١٩٧٢ نقلت وكالات الأنباء العالمية إلينا خبراً مفاده أن كاتباً ألمانياً يدعى (هاينريش بول) قد منح جائزة نوبل للآداب . وكالعادة نزل المهتمون بالأدب في العالم العربي إلى المكتبات وسألوا عن أعمال هذا الأديب المترجمة إلى العربية ، ولكن الجواب كان مخيباً للآمال ، فآنئذ لم تحو المكتبة العربية كتاباً واحداً لهاينريش بول . فالرجل كان غير معروف ، وقد سمع به الناس في العالم العربي نتيجة لحصوله على جائزة نوبل للآداب ، لا قبل حصوله على تلك الجائزة . وكان من نتائج منحة الجائزة أن استيقظ الفضول العربي فيما يتعلق بأدبه ، وتولدت الرغبة في الاطلاع على ذلك الأدب ، أو على شيء منه على الأقل . وانهالت الأسئلة على المختصين الأدب الألماني تريد معلومات عن هاينريش بول ، وتجنباً للحرج قامت إحدى المجلات الأسبوعية المصرية باصدار ملحق صغير عن الأديب الألماني الذي كرمته لجنة جائزة نوبل . تم طوي الملف ، ووجه المهتمون بالأدب اهتمامهم إلى مواضيع أخرى أقل توليداً لمشاعر الاحباط . فما الفائدة من أن تواصل الاهتمام بأديب أجنبي لا تجد في المكتبات العربية شيئاً من إنتاجه ؟ ! وانتهت القضية عند هذا الحد ، ولم تدفع

(*) أضيف هذا الفصل القصير الى الدراسة عام ١٩٩٢ .

مناسبة منح جائزة نوبل للآداب أياً من المترجمين العرب الذين يعرّبون عن الألمانية أو عن لغات وسيطة ، لأن يترجم إحدى روايات هاينريش بول" أو مجموعاته القصصية . مثلما حدث بعد أن منحت الجائزة نفسها للأديب العربي المصري نجيب محفوظ . فقد أدى ذلك إلى موجة حقيقية من ترجمة أعماله إلى الألمانية (١) .

ومرّت السنون دون أن يطرأ على استقبال أدب بول" في العالم العربي أي جديد ، إلى أن جاء السادس عشر من تموز (يوليو) ١٩٨٥ ، الذي نقلت فيه وكالات الأنباء العالميّة إلينا خبراً آخر متعلقاً بهاينريش بول" . لقد كان خبر وفاته (٢) . ومرّة أخرى سأل القراء العرب عن روايات أو مجموعات قصصية مترجمة إلى العربية ، ومرّة أخرى كان الجواب : ليس هناك شيء . وللمرّة الثانية شعر المترجمون والمختصون في الأدب الألماني بالحرج ، وقد كنت شخصياً واحداً من هؤلاء ، فأخذ بعضهم يفكرّ جدياً بترجمة شيء من أدب هاينريش بول" ، وقد تقدمت إلى إحدى دور النشر باقتراح ترجمة رواية «وجهات نظر مهرّج»، التي تعتبر من أجمل روايات هاينريش بول" ، وقدّمت للناشر المذكور نموذجاً مترجماً من تلك الرواية ، لكنه اعتذر عن تكليفي بالترجمة ، بحجة أن نقد الكنيسة الكاثولوكيّة الألمانية الذي تنطوي عليه تلك الرواية أمرٌ غير مرغوب فيه . ولكن يبدو أنه قد كان بين زملائي من هو أكثر شجاعة وتوفيقاً مني . ففي عام ١٩٩٠ صدرت ضمن منشورات وزارة الثقافة السورية ترجمة عربية لرواية هاينريش بول" « الشرف الضائع لكاتارينا بلوم»، وقد أنجزت تلك الترجمة عن الألمانية نوال حنبلي، وهي مترجمة كانت قد درست اللغة الألمانية وآدابها في جامعة القاهرة ، وتملك خبرة طويلة في مضمار الترجمة(٣). وتفاءلنا آنذاك وقلنا: لقد تمّ

الاختراق ، وتجاوز استقبال أدب هاينريش بول في العالم العربي عنق الزجاجة . ولكن تفاؤلنا كان مبكراً . إذ لم يعقب تعريب رواية « كاتارينا بلوم » ترجمة أية روايات أو مجموعات قصصية أخرى لهاينريش بول . بل امتدّ الشعور بالاحباط إلى المترجمة نوال حنبلي نفسها ، لا لسبب شخصيّ ، بل لأسباب عامّة ونموذجية ، طالما ولّدت مشاعر الإحباط في نفوس المترجمين العرب ، وأدت إلى تقهقر حركة الترجمة في الوطن العربي وركودها . ويأتي على رأس تلك الأسباب تدني مكافآت الترجمة بصورة مريعة . فالترجمة الأدبية نشاط ذهني إبداعي يتطلب درجة عالية من التأهيل اللغوي والثقافي ، وموهبة لغوية أسلوبية رفيعة . أما الأجور أو المكافآت التي تقدمها دور النشر العربية ، رسمية كانت أم خاصّة ، فلا تتناسب بحال من الأحوال مع نوعية الجهد الذي يبذله المترجم الأدبي وحجمه . ولذلك لا عجب في أن يشعر المترجم الأدبي بالاستياء والغبن ، وأن يبتعد كثير من الأشخاص الذين تتوافرلديهم الكفاءة الترجمية عن مضمار الترجمة . ومن العوامل التي تنشر مشاعر الاحباط في نفوس المترجمين طول المدة التي يقبعها المخطوط المترجم قبل أن يرى النور ، وهي مدّة كثيراً ما تزيد على خمس سنوات . فالمترجم قد يرضى على مضض بغياب الحافز الماديّ المتمثل في مكافأة مناسبة ، لقاء أن يتمتع بالحافز المعنوي ، المتمثل في أن يرى الكتاب الذي بذل جهداً كبيراً في ترجمته ، قد صدر وأصبح في متناول المتلقين . أما أن يُحرم المترجم من الحافزين الماديّ والمعنويّ معاً فهذا يؤدي بالضرورة إلى تثبيط همّة المترجم ، بل وإلى إقلاعه عن الترجمة برمّتها .

٢ ـ رواية « الشرف الضائع »

مهما يكن من أمر فانّ « الشرف الضائع لكاتارينا بلوم » هي رواية هاينريش بولّ الوحيدة (حتى الآن) ، التي قُيِّض لها أن تترجم إلى العربية . ترى لماذا وقع اختيار المترجمة على هذا الرواية بالتحديد ، ولم يقع على رواية أخرى من روايات هاينريش بول العشر ؟ أهو موضوع هذا الرواية ، وهو موضوع معاصر ذو راهنية كبيرة في ألمانيا وخارجها ، أم هو المستوى الفني الجماليّ للرواية ، أم هو الحجم المعقول ، هو ما حمل المترجمة على انتقائها ؟ في المقدمة التي وضعتها للترجمة العربية لم تشر نوال حنبلي إلى تلك الاعتبارات ، ولكنها استهلت تلك المقدمة بالقول : « اعتُبرت رواية « شرف كاتارينا بلوم الضائع » من أجمل وأشهر روايات الكاتب هاينريش بولّ » (٤) . وبذلك أوحت لنا المترجمة بأن وراء اختيارها اعتبارين ، اعتبار فنيّ ، هو جمال الرواية ، واعتبار استقبالي ، هو شهرتها . ولكنه المترجمة ما لبثت أن أضافت إلى هذين الاعتبارين اعتباراً ثالثاً ، هو اعتبار مضموني يتعلق بمحتوى الرواية ، إذ قالت : « وهي ــ أي الرواية ــ تتناول الأجواء غير الإنسانية المفعمة بالعنف التي نشرتها أوساط اليمين وصحافتها ، والطرق التي تلجأ إليها صحف الإثارة » . ترى ما أهمية هذا الموضوع ، وما هي الراهنية التي يتمتع بها في المجتمع العربي ؟ هل يلجأ اليمين العربي وصحافته إلى الأساليب نفسها التي يلجأ إليها اليمين الألماني؟ وهل بوسع المتلقي العربي لهذه الرواية أن يسقط مضمونها على واقعه الاجتماعي والسياسي ، وأن يرى نفسه في هذه المرآة الأجنبية ؟ إنها أسئلة نكتفي بإثارتها .

أما من الناحية الفنيّة فلاخلاف على أنّ «كاتارينا بلوم » رواية

جميلة ومتقدمة فنياً ، ولكنها ليست أجمل روايات هاينريش بول ولا أكثرها تقدماً . إنّ شهرتها واستقبالها الواسع النطاق لايرجعان إلى نضجها الفني — الجمالي ، بقدر ما يرجعان إلى سخونة الموضوع الذي تعالجه . نقول ذلك كي لا يحصل أيّ سوء تقدير لأدب هاينريش بول ومستواه الفنيّ ، ولكي لا يصاب المتلقي العربيّ ، الذي يحمل في ذهنه صورة هاينريش بول الحائز على جائزة نوبل للآداب ، بخيبة أمل . إنّ لهاينريش بول روايات وقصصاً تفوق « كاتارينا بلوم » جمالاً وأهمية ، نذكر منها « بليارد في التاسعة والنصف » و « وجهات نظر مهرّج » و « صورة جماعية مع سيدة » . . . ولكن في كلّ الأحوال فإنّ « كاتارينا بلوم » رواية جميلة ومشـــهورة ، وتستحق أن تترجم إلى العربيّة . إلاّ أن حسن اختيار العمل الأدبي المترجم لا يضمن له نجاح الاستقبال . فهذا النجاح يتوقف بصورة رئيسية على جودة الترجمة ، ونعني بذلك أمرين : أولهما التناظر أو التكافؤ الدلاليّ المعنوي بين النصّ المترجم والنصّ الأصلي ، بحيث تؤدي الترجمة ما في النصّ الأصلي من معانٍ ودلالات بصورة أمينة ودقيقة . وثانيهما أن تصاغ الترجمة بأسلوب يقترب من أسلوب النص الأصلي قدر المستطاع ، ويستفيد من الإمكانات التعبيرية للغة الهدف ، أي العربية في هذه الحالة ، بحيث يظنّ المتلقي أنه يستقبل نصّاً أدبياً أصلياً ، لا نصّاً مترجماً . وهذا ما نطلق عليه تسمية التقارب الأسلوبي الجمالي بين الترجمة والأصل .

ما من شك في أن تلبية هذين المعيارين اللذين تقاس بهما جودة الترجمة الأدبية أمر بالغ الصعوبة . فاذا كان المترجم شديد الأمانة للنصّ الأصلي ومعانيه ، فانه قد يبتعد عن الأداء الأسلوبي المناسب بلغة الهدف ، وإن

تمادى في مسايرة لغة الهدف وإمكاناتها الأسلوبية ، فإنه قد « يخون » النص الأصلي ، وينتج نصاً أدبياً جديداً . إنّ المترجم الأدبي كمن يمشي فوق « الصراط » أو يرقص عن الحبل . فالى أية درجة أجادت المترجمة نوال حنبلي هذا النوع من المشي أو الرقص ، عندما نقلت إلى العربية رواية « الشرف الضائع » ؟

لا تشير المترجمة في المقدمة التي زوّدت بها هذه الرواية إلى طريقة الترجمة ، ولا إلى المشكلات التي اعترضتها أثناء قيامها بالترجمة . إلاّ أننا نجد في تلك المقدمة موضعاً جاء فيه : « على أنه لابدّ من التنويه إلى أن الأديب هانيريش بولّ قد تعمّد صياغة روايته وفق أسلوب تقارير الشرطة ، فجاء أسلوبه بعيداً عن الصنعة الأدبية والعناية بجمال العبارة»(٥). إنّ ما تقوله المترجمة هنا ينطوي في الحقيقة على نقد ضمنيّ للأسلوب الذي كُتبت به رواية « الشرف الضائع . . . » ، ومفاد هذا النقد أنّ ذلك الأسلوب لا يتحلّ بسمتي « الصنعة الأدبية » و « وجمال العبارة » ، اللتين ينبغي أن يتحلّى بهما العمل الأدبي الجيّد . ولكأنّ المترجمة تعتذر سلفاً من القارىء على بعد الترجمة عنهما . فلسان حالها يقول : هذا ذنب هاينريش بولّ وليس ذنبي . إنني أخالف المترجمة جذرياً فيما يتعلق بتقييم الأساوب واللغة اللذين استخدمهما هاينريش بول في « الشرف الضائع » ، فهذه اللغة مناسبة تماماً لموضوع الرواية ومعبّرة عنه خير تعبير . فهاينريش بولّ يصوّر في هذه الرواية ممارسات بوليسية ، ويوضح لا إنسانيتها ووحشيتها من خلال لغتها البيروقراطية

القمعيّة الفظّة ، ويصوّر دور الصحافة الجماهيرية الرخيصة ، الّتي انحدرت باللغة إلى الدرك الأسفل ، وحولتها إلى وسيلة للتضليل والإثارة والافتراء والتحريض وتدمير حيوات الناس . إنّ الابتعاد عن « الصنعة الأدبية » وعن « جمال العبارة» في هذه الرواية ليس مأخذاً على هاينريش بولّ ، بل ميّزة أسلوبيّة تسجل لصالحه (٦) .

مهما يكن من أمر فانّ ما يعنينا في المقام الأوّل هو مسألة هل قامت المترجمة بتعريب رواية « الشرف الضائع » بطريقة تحافظ على السمات الأسلوبية لهذه الرواية وتقترب منها ، أم اعتبرت أسلوب « ضبوط الشرطة » عيباً أسلوبياً ينبغي تلافيه ؟ إنّ من يقارن بين الترجمة وبين النص الأصليّ يلاحظ بكلّ وضوح توجّهاً نحو تشذيب النصّ وتحسينه وكسر شوكته ، وذلك من خلال استخدام مفردات وتعابير مهذبة ، تؤدي المعنى نفسه ، ولكن بعبارات مهذّبة . ولكن تلك اللغة المهذبة ، الراقية ، بعيدة كلّ البعد عن لغة شخصيات قذرة سافلة ، كصحفي « الجريـــدة » (توتجيس Tötges) ، الذي دمّر حيـــاة كاتارينا بتقاريره الصحفيّة القذرة . لقد أدّت المترجمة ما يقوله توتجيس بصورة صحيحة دلالياً ، ولكنها غير صحيحة أسلوبياً ، ولكن أليس للأسلوب أبعاد دلاليّة ؟ لا شكّ في أن الأغلاط الدلالية تؤدي إلى أخطاء أسلوبية والعكس صحيح .

إنّ تقييم الجودة الأسلوبية لهذه الترجمة ولأية ترجمة أدبية يتطلب القيام بتحليلات لغوية أسلوبية ملموسة ومنهجيّة ، وهذا ما لا يتسع له المجال هنا .

إلا أنه يمكن القول بصفة عامّة إنّ هذه الترجمة أمينة ودقيقة إلى

حدّ كبير ، ولكنها تنطوي ، بالرغم من ذلك ، على ثغرات ترجمية لا يستهان بها على الصعيدين الدلالي ــ المعنوي والأسلوبيّ . فعلى الصعيد الأول تكثر الأخطاء الدلالية الطفيفة الناجمة عن استخدام معادلات لغوية ، سواء على صعيد المفردة أم على صعيد الوحدات اللغوية الأكبر ، قريبة دلالياً من معاني النص الأصلي ، ولكنها لا توافقة . تماماً أما المشكلات الأسلوبية فهي أكثر تشعباً وتعقيداً ، وهي تتعلق بتنوع الأساليب المستخدمة في الرواية ، وهو تنوع يستدعي تنوعاً معجمياً وتركيباً كبيراً . وقد أضيف إلى تلك المشكلات الترجمية المختلفة مشكلة إضافية تتمثل في هذه الأخطاء الطباعية الكثيرة : التي كان من السهل تلافيها .

٣ ــ نتائج وآفاق

لئن كانت رواية « الشرف الضائع لكاتارينا بلوم » رواية بولّ الوحيدة التي قيّض لها ان تترجم إلى العربية حتى الآن ، فانّ ذلك لا يعني أن تلك الرواية هي كلّ ما عُرّب من أدبه . فقد نُشرت في المجلات والصحف العربية ترجمات لعدد من قصص بولّ القصيرة وأقاصيصه ، كما تضمنت كتب المختارات القصصية قصصاً أخرى . ومع أننا لا نملك فهرساً لما نشرته الصحف والدوريات العربية من قصص بولّ ، لعدم وجود بنية ارتكازية تمكّن من إنجاز مهمّة كهذه ، فقد تمكّنا من توثيق القصص المترجمة التي أوردنا في ثبت المراجع والمصادر (٧) . وما من شك في أنّ هذه القصص ليست كلّ ما عُرّب من قصص بولّ ، ولكن المهمّ في الأمر هو أن تلك القصص لم تصدر في كتاب ، فلو تمّ ذلك لأدّى خدمة كبيرة لاستقبال أدب بولّ في العالم العربيّ .

وفي كلّ الأحوال فانّ ما ترجم إلى العربية حتى الآن من أدب بولّ لا يفي بالغرض ، ولا يقترب من الحدّ الأدنى المفترض على صعيد استقبال هذا الأدب عربيا . فمن روايات بولّ العشر لم ينقل إلى العربية سوى رواية واحدة ، ومن قصص بول وأقاصيصه التي تعدد بالعشرات . لم يعرّب غير جزء يسير جداً ، ظلّ حتى الآن مبعثراً في الدوريات والصحف . أما الجوانب الأخرى من أدب بولّ ، كالتمثيليات الإذاعية والمقالات والخطابات والمسرحية ، فلم تمسسها بعد يد مترجم عربي . وإذا أخذنا ما ترجم حتى الآن إلى العربية من أدب بولّ ، نجد أنّ تلك الترجمات قد تمت بمبادرات فردية من المترجمين ، ولم تأت ضمن إطار خطة أو مشروع للتعريف بذلك الأدب ووضع أعماله الهامّة في متناول المتلقين العرب . ومن الملاحظ أيضاً أنّ اهتمام المترجمين العرب الذين شاركوا حتى الآن في استقبال أدب بولّ ، قد كان اهتماماً سطحيّاً وعارضاً بحيث اقتصرت نتائجه على ترجمة قصة أو رواية واحدة . وربما كان حسّان الحاج ابراهيم ، وهو مترجم سوريّ مقلّ جداً ، هو المترجم العربي الوحيد ، الذي اتسم اهتمامه بأدب بولّ بشيء من الاستمرارية ، فهذا ما يستدلّ عليه من حقيقة أنه قد ترجم في فترات متباعدة أكثر من قصّة قصيرة من قصص بولّ .

وأخيراً ماذا كانت نتائج الاستقبال العربيّ المتعثّر لأدب بولّ ؟ إنّ أولى تلك النتائج هي أنه قد حرم المتلقين العرب من الاستمتاع جمالياً وفكرياً بأعمال أديب لا جدال في عالميته ، وفوّت على أولئك المتلقين فرصة الاطلاع على التجربة الإنسانية الألمانية المعاصرة ، التي عبّر عنها أدب بولّ ، وهي تجربة حافلة بالدروس والعبر ، التي تستحقّ أن تستوعب ، ليس من قبل الألمان وحدهم ، بل ومن قبل الشعوب

الأخرى أيضاً . فالألمان شعب قاده حكامه النازيون إلى حرب عالمية انتحاريّة ، قضى خلالها ملايين الأشخاص نحبهم في جبهات القتال المتعددة ، وفي القصف الجويّ الشامل ، وانتهت بهزيمة منكرة ودمار لا مثيل له ، وتجزئة سياسية للبلاد . ولكن الشعب الألماني نهض مرّة أخرى من بين الأنقاض ، فأعاد البناء ، وأقام اقتصاداً قوياً ، واسترد حديثاً وحدته السياسيّة . إلا أنّ التجربة الإنسانية الألمانية ، بأبعادها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، ليست تجربة إيجابية بكلّ جوانبها . فهنالك في المجتمع الألماني قوى ذات توجهات غير ديمقراطية ، لم تستوعب التاريخ الألماني المعاصر بالشكل المطلوب . فهذا ما أظهرته حديثاً الاعتداءات التي شُنت على طالبي اللجوء السياسي من الأجانب ، وحملات الكراهية التي ما انفكّت بعض الأوساط الألمانية تشنها ضدّ الأجانب بصورة عامّة . إنّ تلك الاعتداءات والحملات هي الجزء الظاهر من الجبل الجليدي ، أما الأجزاء غير الظاهرة فهي أكبر بكثير ، وهذا ما بينته رواية « الشرف الضائع لكاتارينا بلوم » بكلّ وضوح . وعموماً فإنّ أدب هاينريش بولّ برمته هو صياغة فنية ـ جماليّة للتجربة الألمانية المعاصرة منذ بدء الحرب العالمية الثانية حتى أواسط الثمانينات ، وهي صياغة نقدية ، غير تبريرية ، فالفن الحقيقي ، والأدب شكل من أشكال الفنّ ، لا يمكن أن تكون علاقته بالواقع السائد علاقة تبرير وانسجام ، بل هي بالضرورة علاقة نقد وتجاوز . وأدب هاينريش بولّ ينتمي إلى هذا النوع من الأدب . فصورة المجتمع الألماني التي يقدمها لنا بولّ في رواية « الشرف الضائع » على سبيل المثال تتناقض بشدّة مع الصورة المبسّطة القوالبيّة التي رسمناها لأنفسنا عن ذلك المجتمع ، صورة الشعب الغني السعيد ، الذي يقود معظم أبنائه سيارات المرسيدس ، ويتمتعون

بكلّ ما يفتقر إليه مجتمع عالم — ثالثي متخلّف . إنّ قراءة رواية أو قصة واحدة لهاينريش بول كافية لهزّ تلك الصورة — القالب ، ولتصحيح صورة ألمانيا والألمان في أذهاننا . وهذا وحده سبب كافٍ لاستقبال أدب بولّ عربياً . أما الأدباء العرب فيمكن أن تكون لهم مصلحة إضافية في ذلك الاستقبال . فاهتمامهم ينصبّ على الجوانب الفنيّة والجمالية في أدب بولّ ، الذي قد يجدون فيه ما يعنيهم ويفيدهم إبداعياً . ومن المؤكد أن « جماليات الانسانيّ » (Aesthetikdes Humanen) التي دعا إليها هاينريش بولّ واعتبرها عنواناً لمذهبه الأدبيّ جديرة بأن يطلع عليها الأدباء العرب وأن يناقشوها . ولكن استقبال أدب هاينريش بولّ في العالم العربي ، عادياً كان ذلك الاستقبال أم إبداعياً منتجاً ، يتوقّف في نهاية الأمر على المترجمين القادرين على تعريب ذلك الأدب. فهم الذين يحددون في نهاية المطاف مسار ذلك الاستقبال ومصيره ، فلنر ماذا سيفعلون !

* * *

هوامش وإحالات

(١) إن أحدث ما ترجم إلى الألمانية من أعمال نجيب محفوظ هي رواية«بين القصرين » التي نقلتها المستشرق الألمانية المعروفة دوريس ارينبك -كيلياس وصدرت هذا العام في زيوريخ ، فيما يتعلق باستقبال الأدب العربي الحديث في ألمانيا راجع بحثنا المقدم إلى: مؤتمر النقد الأدبي الرابع ، جامعة اليرموك ، إربد الأردن (١٩٩٢) .

(٢) راجع مقالنا الصادر بتلك المناسبة: شاهد على العصر — بمناسبة رحيل الأديب الكبير هاينريش بول : في جريدة (تشرين) السورية ، ١٩٨٥/٧/٢٨ .

(٣) هاينريش بول : شرف كاتارينا بلوم الضائع، أو : كيف ينشأ العنف وإلى أين يمكن أن يؤدي . دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٢ ، (روايات عالمية ٢٦) . وراجع أيضاً :

Heinrich Bôll : Die Verlorene Ehre der Katharina Blum. Kôln 1978 .

(٤) نفسه ، ص ١١ .

(٥) نفسه ، ص ١٤ .

(٦) راجع بهذا الخصوص :

J. Vogt : Heinrich Bôll Mûnchen , 1978 , S. 123 - 129 ;
Ch. Linder : Heinrich Bôll - Leben und Schreiben, Kôln 1986 , S. 47 , 166 .

(٧) تلك القصص هي : « موت لوهنجرين »، ترجمة جورج سالم ، مجلة النقاد ، تشرين الثاني ١٩٥٨ — « عندما انتهت الحرب » ، ترجمة مصطفى ماهر ، في : قصص ألمانية حديثة ، بيروت : دار صادر ،١٩٦٦ — « أنا الشاحبة » ، ترجمة إحسان حاج ابراهيم ، في : الآداب الأجنبية ، العدد ٢٧ ، أيار ١٩٨١ — « أيها الجواب لو وصلت إسبانيا » ، ترجمة سامي حسين الأحمدي ، في : قبو البصل وقصص ألمانية أخرى ، بغداد: دار المأمون ١٩٨٧ ، « وجهي الكئيب » ، ترجمة هاله الدجاني . في جريدة (الدستور) ، عمان ، ٣ / ١ / ١٩٩٢ .

تأملات ختامية

يقدّم استقبال الرواية الألمانية الحديثة في العالم العربيّ للباحث والمتأمّل صورة بالغة التناقض والتشويش ، كما يستدلّ من الإستقصاءات الواردة في هذه الدراسة . فهو يتصف ، كسائر استقبال الأدب الألماني في هذه المنطقة ، بالعرضيّة والتبعثر وكثرة الفجوات والعشوائية ، بحيث يستحيل التحدّث عن تاريخ استقباليّ مترابط ومتواصل ، وهذا ما لاحظه « أورليش ميركل » بالنسبة لإستقبال الأدب الألمانيّ المعاصر في أقطار العالم الثالث (١) . وسواء نظرنا إلى ذلك الإستقبال من زاوية الترجمة أم من زاوية التقديم النقديّ التفسيريّ ، نجد أنّه يتكوّن من عدد غير كبير من حالات الإستقبال « غير المناسب » إلى هذه الدرجة أو تلك .

١ — فهو يتصف كاستقبال من خلال الترجمة بكثرة الفجوات وضخامتها ، حيث لا يغطيّ سوى جزء صغير من الأعمال الروائية الألمانيّة الجديرة بالترجمة إلى العربيّة ، التي تتوافر في هذه المنطقة شروط إجتماعية — ثقافيّة مناسبة لإستقبالها . إننا نفتقد في قائمة الروائيين المعرّبة أعمالهم أسماء كتاب كثيرين ، تتجاوز أهميتهم الحدود اللغوية والثقافية للأقطار الناطقة بالألمانيّة ، مثل « روبرت موزيل » و « هرمان بروخ » و « آرنولد تسفايخ » و « أنّا زيغرز » و « غونتر جراسّ » و « هاينريش بولّ » ، على سبيل المثال لا الحصر . وحتى « توماس مانّ » وأخوه «هاينريش» فإنهما غير ممثّلين على صعيد الترجمة بصورة تتناسب مع مكانتهما

في الأدب العالميّ . إنّ من يتأمل استقبال الرواية الألمانيّة الحديثة عربياً من الزاوية الكميّة ، يجد أنّ تقصير حركة الترجمة أكبر من إنجازاتها بكثير، وأنّ ما عُرِّب من روايات ألمانيّة هو في الحقيقة « من الجمل أذنه » ، على حد قول المثل الشعبي .

ومن الملاحظ أيضاً ،وضمن المنظور نفسه ، أنه ليس هنالك تيارات أدبيّة ،أو أنماط روائيّة معيّنة تشكّل دون سواها مراكز ثقل في حركة الإستقبال ، فإن وجدت مراكز كهذه فانها تتمثّل في كتّاب يتمتّعون بشهرة عالمية (٢) . كذلك لم ينطلق المترجمون في اختيار الأعمال التي قاموا بتعريبها من تقدير سليم وصحيح للحاجات الثقافيّة للمجتمع العربي ، الذي يتلقّى تلك الأعمال الأدبيّة ، بل لا نجد بين هؤلاء المترجمين من يجعل تلك الحاجات موضع تأمل وتفكير، ناهيك عن أنّ أحداً لم يكلّف نفسه عناء محاولة تحديدها (٣) . ويبدو أنّ الإعتبار الحاسم في عمليات الإختيار كان دائماً درجة الشهرة التي يتمتّع بها الأديب ، مما يدلّ على تبعيّة شديدة للرأي العام في المجتمع المرسِل ، إضافة إلى آليّة موجات الترجمة ، التي أشرنا في مكان آخر من هذه الدراسة إلى طابعها الإشكاليّ (٤) .

ومن الناحية الكميّة أيضاً تشبه حركة الترجمة هذه شركة ذات مساهم واحد، أي ترجع غالبية الترجمات إلى مترجم واحد . حيال هذه الظاهرة الفريدة لابدّ لنا من أن نتساءل عما إذا كانت المنطقة العربيّة كانت ستعرف روايات « كافكا » و « هيسه » وسواهما من الروائيين الألمان لولا جهود هذا المترجم . ولعل أهمّ أسباب تلك الظاهرة غير الصحيّة هو حقيقة أنّ القسم الأعظم من « المتجرمنين » العرب ، أي المختصّين في اللغة الألمانيّة وآدابها ، قد هُدرت طاقاته وكفاءآته نتيجة لإستيعابه في مجالات لا تمتّ إلى اختصاصه بصلة . فعلى الرغم من أنّ الترجمة يمكن أن تشكلّ ميداناً أساسياً لنشاط تلك الكوادر ، نجد أنّ « التجرمن » العربيّ لم يرفد حركة الترجمة إلاّ بعدد قليل جداً من المترجمين ، مما

أبقى الباب مفتوحاً على مصراعيه لأولئك الذين ينقلون الأعمال الأدبيّة والفكريّة الألمانيّة عن لغات وسيطة .

إذا تأملنا ترجمة الرواية الألمانيّة الحديثة من الجانب النوعيّ ، لا نجد بدّاً من ملاحظة أنّ القسم الأعظم من الترجمات يتّصف بتدني النوعيّة وقلّة الإتقان لغوياً وأسلوبياً . أمّا الترجمات المقبولة ، مثل ترجمة رواية « آل بودنبروك » ، فقد بقيت استثناءآت تؤكّد صحة القاعدة . وحتى هذه لا نعدوا كونها في حقيقة الأمر ترجمات متقيّدة جداً بالنص الأصليّ ، ومعتمدة على النقل بمساعدة القاموس ، إذ تندر فيها عمليات النقل المناسبة لغوياً وأسلوبياً ، كما يندر أن نجـد فيها تأويلات جريئة للنص المترجم أو حلولا ابتكاريّة للترجمة ، ولا سيما في المجال الأسلوبيّ . إنها تفتقر عموماً إلى الطابع الإبداعيّ الخلاّق ، الذي تتسم به الترجمات الأدبيّة الموفّقة فعلاً . لذلك لم تتمكن الروايات الألمانية الحديثة ، التي قيّض لها أن تُنقل إلى العربيّة ، من الإضطلاع بوظيفة تجديديّة داخل الأدب العربيّ المستقبل (٥) . كما شـكّل تدنيّ نوعية الترجمة سبباً رئيسياً لقلة إقبـال القرّاء على تلك الروايات المترجمة ، التي لا تقدّم للقارىء متعة جماليّة . ويستطيع المرء أن يذهب ضمن هذا السياق أبعد من ذلك ، فيفترض أنّ غلبة الترجمات الرديئة على هذا الشكل ، قد أدّت إلى تشويه صورة الرواية الألمانيّة والأدب الألماني بأكمله في أذهان القراء العرب (٦) .

٢ ـ وليست حال الإستقبال النقدي ـــ التفسيري للرواية الألمانية الحديثة في العالم العربيّ بأفضل من حال استقبال تلك الرواية عبر وسيلة الترجمة . فالمراجع الثانويّة لا تتعدى « المقدّمات » التي يضعها المترجمون ،

ودراستين مونوغرافيتين مترجمتين إحداهما عن « توماس مانّ » والثانية عن « كافكا » ، وعدداً من الدراسات القصيرة والمقالات . ويرجع قسم كبير من تلك الأدبيّات الثانويّة إلى مؤلّف واحد ، مما يضفي على هذا الجانب أيضاً طابع الشركة ذات المساهم الواحد. وتتكون هذه المقالات و « المقدمات » من إعادة سـرد لأحداث الرواية ، بالدرجة الأولى ، ومن بعض الاستطرادات التبجيليّة المتعلّقة بحياة الأديب وأعماله . وإذا شُرح العمل الأدبيّ نفسه فانّ ذلك يجري بطريقة ضبابيّة بعيدة عن المنهجيّة والدقّة ومفتقرة إلى المفاهيم النقدية السليمة . وقد كُتبت تلك الأدبيات النقديّة بأسلوب باهت بعيد عن الأسلوب التحليلي الذي تتصف به الإبحاث والدراسات الأدبيّة ، وعن أسلوب المقالة المتّسم بالسلاسة والأناقة اللغويّة ، على حدّ سواء . وطبيعيّ أنّ كتابات نقديّة هذا شأنها ، لا تساعد على فهم العمل الأدبيّ الأجنبيّ وعلى استقباله بشكل مناسب، بقدر ما تشكل عبئاً عليه وتعسّر تلقّيه . وقـد كان الجدال العربيّ حول صهيونية « كافكا » المعركة النقديّة الوحيدة ، التي دارت حول روائي ألمانيّ حديث . ولكن ذلك النقاش تمّ في أجواء مشحونة إيديولوجياً ، وكانت دوافعه سياسيّة في المقام الأول ، مما جعله يقفز فوق الأبعاد الجماليّة لأعمال « كافكا ». ونتيجة للطرح المشوّه الذي ساده ، لم يسـهم ذلك الجدال في استقبال « كافكا » بصورة مناسبة ، بقدر ما مثّل حالة متطرّفة من سوء الفهم عبر — الثقافي . ولئن شكّلت النوعيّة الهزيلة للترجمات السبب الرئيسي الأوّل لاستقبال الرواية الألمانية الحديثة على ذلك الشكل الممسوخ ، فقد شكل التقديم النقديّ الرديء السبب الرئيسي الثاني . وإذا أخذنا بعين الإعتبار مركزية الدور الذي يضطلع به ذلك التقديم في خلق تفهّم للأعمال الأدبيّة الأجنبيّة، استطعنا

أن نتصوّر مدى ضآلة التفهّم الذي تحظى به الرواية الألمانية الحديثة، ومدى التشويه الذي لحق بصورتها عربياً، نتيجة لتلك الكتابات النقدية .

٣ — لم يلعب استقبال الرواية الألمانية الحديثة في شكله المنتج الإبداعي الذي يساهم في تجديد الرواية العربيّة وتطويرها من حيث شكلها وموضوعاتها وأغراضها أكثر من دور هامشي . صحيح أنّ كثيراً من الأدباء العرب قد تأثروا بأعمال « كافكا » و « توماس مانّ » ، وأنّ هذين الكاتبين قد مارسا تأثيراً لا يمكن تجاهله على الرواية العربية المعاصرة . ولكنّ ذلك التأثير يعتبر ضعيفاً جداً بالمقارنة مع تأثير الرواية الفرنسيّة أو الروسيّة أو الأنجلو — أمريكية. ولا يرجع هذا إلى أنّ الرواية الألمانية الحديثة فقيرة وليس لديها ما تقدّمه للروائي العربيّ على المستويين الجماليّ والتيماتيّ ، بل يرجع إلى أزمة حركة الترجمة الأدبيّة من الألمانيّة إلى العربية ، تلك الأزمة التي أدّت إلى حرمان القاصّين العرب من فرصة استقبال الرواية الألمانية الحديثة بصورة منتجة .

إنّ الروايات الألمانية الحديثة ، التي تمتلك بالنسبة للمنطقة العربيّة راهنيّة كبيرة ، هـي تلك التي تنطـوي مضامينها ومواضـيعها وأغراضها على شبه كبير مع المشكلات الإجتماعية والثقافية والسياسيّة والأخلاقيّة للمجتمع العربي المعاصر ، لأنّ تلك الروايات تستطيع أن تقدّم للقراء العرب « نماذج لواقعهم الإجتماعيّ ومشكلاتهم » (٧) . وينطبق ذلك بصورة خاصّة على تلك الروايات التي تعالج فيها المشكلات الإجتماعية — الثقافيّة والأخلاقيّة التي رافقت انتقال المجتمع الألمانيّ من المرحلة الزراعية إلى المرحلة الصناعيّة ففي. هذا النوع من الأعمال يستطيع المتلقّون العرب أن يروا أنفسهم في مرآة العمل الأدبيّ الأجنبيّ ،

مما يعمّق فهمهم لواقعهم الإجتماعي . أما الأدباء العرب فمن الطبيعيّ أنّ ينصبّ إهتمامهم عند استقبال الرواية الألمانية الحديثة على الجوانب الفنيّة الشكليّة للأعمال الروائيّة .ولذا فإنّ الروايات الألمانية التي يمكن أن تجتذب اهتمامهم ،هي الرويات التي تنطوي من حيث البنية وتقنية القص والأسلوب على جوانب جديدة وهامّة غير معروفة في الرواية العربيّة . وفي هذا يختلف اهتمام المتلقي المنتج عن إهتمام المتلقّي العادي .

ولا بدّ لنا قبل أن نختتم هذه التأمّلات ، من التطرق إلى مسألة كيفيّة تصحيح مسار استقبال الرواية الألمانيّة الحديثة ،وجعله أكثر انسجاماً مع الحاجات الإجتماعيّة والثقافية للعالم العربيّ من جهة ، ومع واقع هذه الرواية من جهة أخرى .ولا جدال في أنّ التطورات الإجتماعية ــ الثقافيّة والسياسيّة المقبلة ، وما يترتب عليها من تغيير في الحاجات الثقافية ، ستحدد الكيفيّة التي سيتمّ بها استقبال الأدب الألمانيّ والآداب الأجنبيّة عموماً في المنطقة العربيّة . هذا على المدى البعيد . أما على المدى القصير والمنظور فإنّ تصحيح مســار استقبال الأدبي الألمانيّ عموماً ، والرواية الألمانية الحديثة خصوصاً ، يتطلب بشكل ضروري :

١ ــ إخضاع الأعمال الروائية المترجمة لعملية نقد لغوي وأسلوبيّ صارم ، بغية وضع حدّ لظاهرة تردّي نوعيّة الترجمة ، وتمهيداً لإعادة نشــر الترجمات التي تتصف بجودة النوعيّة ، مثـل ترجمة « آل بو دنبروك » . ونحن نعتبر دراستنا هذه جزءاً من تلك الجهود النقديّة المطلوبة .

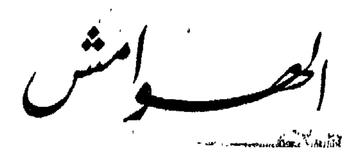
٢ ــ تأليف أو تعريب مرجع أساسيّ في « تاريخ الأدب الألمانيّ » ، من أجل توسيع تفهّم هذا الأدب ، وتوفير شرط ضروريّ لاستقبال

الأعمال المترجمة بصورة مناسبة (٨) . ومن الضروريّ أن يعتمد هذا المرجع منهجاً مقارناً ، لأنّ ذلك هو السبيل الوحيد للحيلولة دون أن ينقلب استقبال الآداب الأجنبيّة ، والأدب الألمانيّ من بينها ، إلى صورة من صور الإستلاب الثقافي ، وهو الطريقة الوحيدة لجعل العرب يعون هويتهم الثقافيّة بصورة أفضل ، من خلال مقابلتها بالثقافة الأجنبيّة .

٣ ــ وضع أو ترجمة مرجع تاريخيّ حول الرواية الألمانيّة ودراسات مونوغرافيّة لأبرز الروائيين الألمــان ، إعتماداً على المنطلق المقــارن نفســه ، لتمكين المستقبلين العرب مــن فهم الروايات المترجمة المبعثرة ضمن سياقها التاريخيّ وضمن سياق مجمل أعمال كــلّ أديب (٩) .

ولعلّ خطوات أوّلية وأسياسية كهذه ليست ضرورية لتصحيح مسار استقبال الأدب الألمانيّ وحده ، بل استقبال آداب أجنبيّة كثيرة في العالم العربيّ . فهذا الإستقبال يعاني ، مع فارق في الدرجة فقط ، من المشكلات نفسها وعلى الأصعدة نفسها : الترجمة الأدبيّة والتقديم النقديّ والتلقّي المنتج . وما دام الأمر كذلك فمن الضروريّ أن تُبذل جهود منسّقة ومتكاملة في هذا المضمار ، الذي يشكل جانباً هاماً من حياتنا الأدبيّة والثقافيّة .

* * *



الفصل الأول :

(١) راجع بهذا الصدد B.Tibi, 1981 .

(٢) راجع : م . ماهر و ف . أوله ، ١٩٧٩ . غني عن الشرح أن هذا المؤلف الصادر عام ١٩٧٩ لم يعد يعكس المستوى الذي وصلته حركة الترجمة الألمانية – العربية .

(٣) صدرت في الفترة الأخيرة عدة أطروحات دكتوراه في حقل النحو المقارن ، وضع معظمها دارسون عرب في جامعة « لايبزيغ » .

(٤) من الملاحظ أن « المجلة الألمانية لعلم الأدب المقارن » ، واسمها « أركاديا » ، لم تنشر حتى اليوم بحثاً واحداً حول تلقي الأدب الألماني في بلدان العالم الثالث . كذلك فإن كتاب « مانفريد دورتساك » : « الأدب الألماني المعاصر ، جوانب وإتجاهات » ، الذي يضم عدة فصول حول تلقي الأدب الألماني في الخارج، يغفل العالم الثالث تماماً . ومن الواضح أن قسماً كبيراً من المقارنين الألمان مازال، على الرغم من تصاعد الحملة الموجهة ضد « المركزية الأوروبية » ، يتمسك بمفهوم قديم « للأدب العالمي » ، بحيث يستثني آداب أقطار العالم الثالث منه . ومن هذه الناحية كان «غوته» المتأخر ، الذي أظهر اهتماماً قوياً بالأدب العربي وسواه من الآداب الشرقية ، متقدماً على كثير من المقارنين الألمان المعاصرين . فها هو « عميد » هؤلاء المقارنين « هورست روديجر » يحاول أن يسقط صفة « العالمية » من مفهوم « الأدب العالمي » عند « غوته » ، زاعماً أن هذا الأديب قد « تجنب العالمية البعيدة عن الواقع لصالح إقليمية متواضعة ولكنها واقعية » . وفي سياق رده على نقاد المركزية الأوروبية وممثلي « العالمية الأدبية » ، يذهب « روديجر » إلى أن « من يريد أن يشتغل بالأدب العالمي دون أن يفشل بسبب العالمية . . ليس بحاجة لأن يخجل من نزعة المركزية الأوروبية ، ما دام ينجح في أن يبقى نفسه بعيداً عن كل المغريات التوسعية والإيديولوجية » . ويمضي « روديجر » في الدفاع عن الإقليمية الأوروبية فيقول : « طبيعي أن الأدب العالمي ليس جمعية عامة للأمم المتحدة . وحتى في هذه المنظمة تحدث مفارقات عجيبة ، عندما يتساوى صوت مستعمرة سابقة مسرحة إلى الإستقلال(!) قبل فترة قصيرة ، بلا موارد إقتصادية أو فكرية ، مع صوت قوة عظمى (!) أو شعب ذي ثقافة عريقة ترجع إلى آلاف السنين » . إن من يقرأ كلاماً كهذا لا بد له من أن يشك

في تخلص كاتبه من « المغريات التوسعية والإيديولوجية » . خلافاً لـ « روديجر » يطور المقارن الروماني « أدريان مارينو » « تصوراً ديناميكياً مفتوحاً للأدب العالمي ، بحيث يغتني دائماً بمعالم جديدة نوعياً ، نتيجة لتفحص جميع الآداب التي تدخل حديثاً ميدان الأدب العالمي » . ونحن في العالم العربي لنا مصلحة ثقافية واضحة في الدفاع عن هذا المفهوم الجديد « للأدب العالمي » ، وفي أن نحارب دعاة الإقليمية الأوروبية في مجال علم الأدب المقارن ، لأن هؤلاء يحرمون أدبنا العربي من الإنتماء إلى الأدب العالمي .

حول مفهوم « الأدب العالمي » عند « غوته » راجع : ع . عبود (١٩٩٢) ، ص ٣٢٥ — ٣٧٠ وكذلك : H. Ruediger , 1988, S. 39, 41 .

(٥) راجع : O. Papenfuss u. J. Soering (Hg) , 1967 .

(٦) انظر : Brecht 80, 1981 .

(٧) راجع : M. Pfeifer (Hg.) 1979 S.124 — 130.

(٨) راجع : ع ، قرشولي ، ١٩٨١ A. Karasholi 1970

(٩) راجع : M. youssef 1976 ،

(١٠) راجع : N. el. Dib 1979 . جاء في مطلع أطروحة ناهد الديب : « تمثل هذه الدراسة أول بحث يعالج تأثير بريشت في مصر . فقد اقتصرت الإبحاث التي أجريت حتى الآن على وصف المسرحيات » (!) (ص ٣٠) . لكن المؤلفة لا تورد عناوين الأبحاث التي تعنيها ، لا سيما وأنها تجاهلت أطروحتي قرشولي ويوسف تماماً .

(١١) غني عن الشرح أن الحوار عنصر مشترك بين النصوص القصصية والدرامية .

(١٢) يكتب عالم الأدب التشيكي المعروف « جيري ليفي » حول الوظيفة الإعلامية للعمل الأدبي المترجم : « للترجمة الأدبية قيمة خاصة ، لا يتمتع بها العمل الأدبي الأصلي . فهي تعلمنا عن العمل الأصلي وعن الثقافة الأجنبية عموماً في آن واحد . . . وتكون الوظيفة الإعلامية أكبر ، كلما كان الأدب المترجم عنه نائياً . » الجدير بالذكر في هذا السياق أن كتاب « ليفي » « الترجمة الأدبية كجنس فني » يعتبر من أهم الدراسات التي صدرت حتى اليوم حول هذا الموضوع ، وقد ترجم إلى لغات العالم الرئيسية . (انظر : J. Levy, 1969, S. 74P .

(١٣) إن مفاهيم « الإستقبال » و « التأثير » و« الأثر » مرتبطة ببعضها البعض بشكل

وثيق . ويعرف « ج . فيلبرت » الإستقبال بأنه « إستيعاب وتاريخ تأثير نص أو كاتب أو تيار أدبي داخل البلاد أو خارجها » . أما « ج. جريم » فيعتبر الإستقبال الأدبي العالمي حقلا خاصاً من حقول تاريخ التلقي ، وذلك بسبب التباين المتولد عن التبادل عبر – الثقافي . واستناداً إلى « جريم » فقد لجأنا في هذا البحث إلى التنميط التالي للإستقبال الأدبي : ا – الأستقبال السلبي من قبل جمهور القراء ؛ ب – الإستقبال المعيد للإنتاج من خلال النقد الأدبي ؛ ت – الإستقبال الخلاق أو المنتج من جانب الشعراء والأدباء . وقد استخدمنا في بعض الأحيان مصطلح « التلقي » كمرادف للإستقبال .

راجع : G . V. Wilpert, 1979; G. Grimm, 1977, S. 154

(١٤) راجع : G R. Kaiser, 1980 a, S. 31.

(١٥) راجع : E. KoPPen 1981, S. 127.

(١٦) راجع : ج . م . شريم ، ١٩٨٢ ، وكذلك . J. Levy, 1969, S 24

(١٧) راجع: K. Reiss, 1971, S. 40 ffi .(J. Levy196, S.68). يصف « ليفي » الترجمة الأدبية بأنها « إعادة إنتاج فني . . . وعملية أصلية خلاقة » .

(١٨) راجع بهذا الخصوص : F. Apel, 1982 , S. 16 .

في هذا البحث الممتاز يعالج « ابل » المشكلات التأويلية ترجمة الأدبية .

بالنسبة لتمازج الافاق في التلقي الأدبي راجع :

H. - R. - Jauss, 1979; S. 186.

« هانس روبرت ياوس » واحد من كبار منظري الأدب الألماني . وقد أثارت مقولاته حول تاريخ الأدب عاصمة في أوساط علم اللغة الألمانية وآدابها في آخر الستينات . وتعرف مدرسة « ياوس » في التفسير الأدبي بـ « المدرسة الكونستانسية » نسبة إلى مدينة « كونستانس » التي يدرس « ياوس » في جامعتها . وتعتبر هذه المدرسة إلى جانب « المدرسة الفرانكفورتية » أهم المدارس الفكرية التي عرفتها ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية .

(١٩) انظر : M. Schmeling, 19z9, S. 186 .

(٢٠) راجع بهذا الخصوص : G. Grimm, 1977, S. 155. .

يصيب « جريم » حين يكتب : « وحتى إذا كان المرء لا يميل إلى تصديق وجهة

النظر القائلة بأن الحواجز التي تحول دون التفاهم بين الثقافات غير قابلة للتخطي، فإنه لابد من الإعتراف بوجود عامل يحد من تلقي النصوص بشكل حر من جانب القارىء الذي يعتمد على الترجمات : إنه الخضوع المتزايد للتوجيه غير المباشر من جانب النقد الأدبي ، الذي يلعب دور « قائد الرأي » في عملية تقديم النصوص المنقولة عن اللغات الأجنبية . وبالطبع فإننا نفترض وجود متلقين في المحيط الثقافي الإجنبي ، ممن لديهم إهتمام لتلقي العمل الفني الأجنبي . ولو لم يكن الأمر كذلك لكان عمل الناقد الأدبي عديم الجدوى . »

(٢١) راجع : G. R. Kaiser, 1980 s. 40 115 – 155

(٢٢) كمثال على دالك يورد « فيرنر هيشت » دور « مارتين إسلين » السلبي في تلقي « بريشت » على صعيد العالم الثالث ، حيث يكتب : « عندما يجري التعريف بريشت في دولة وطنية فتية من خلا ل كتاب « إسلين » : (Brecht, Chochoiseof Evils) على سبيل المثال ، أي من زاوية رجعي متعصب ومعاد للشيوعية ، فان هذا يؤدي إلى إيجاد أساس مزيف لتلقي « بريشت » وإلى عرقلة التأثيرات السياسية التقدمية لهذا التلقي . (Brecht 8o, 1981, S. 14f) .

(٢٣) تحتوي سلسلة « أعلام الفكر العالمي » التي تصدر عن « المؤسسة العربية للدراسات والنشر » في بيروت ، كتباً حول أدباء ألمان مثل « غوته » و « بريشت » و« كافكا » و « توماس مان ». ولكن يؤخذ على هذه الكتب خلوها من الملاحق النقدية ، التي يشار فيها إلى ما ترجم إلى العربية من اعمال كل أديب وسوى ذلك من أوجه استقباله عربياً .

(٢٤) راجع بهذا الخصوص : ي . حقي ، ١٩٧٥ ، ص ، ٢٣ وما يليها ؛ ط . ع . بدر ، ١٩٧٧ ، ص ٦٧ وما يليها .

(٢٥) بالنسبة لميادين « التلقي المنتج» راجع : . G. Crimm, 1977, S. 148 f:

(٢٦) راجع بهذا الصدد: H. Dysericnk, 1981, S. 75;C. R.Kaiser1980

«ج . ر . كايزر » واحد من أبرز المقارنين الألمان المعاصرين ، وقد أسهم من خلا ل كتابيه « مدخل إلى علم الأدب المقارن » و « الدراسات الأدبية المقارنة في الأقطار الإشتراكية» في التصدي للتيار التقليدي الإقليمي النزعة بين المقارنين الألمان .

الهوامش

الفصل الثاني :

(١) راجع بهذا الخصوص : أ . الخوري – المقدسي ، ١٩٦٧ ، ص ٣٦٧ – ٣٨٥ ، ش . ضيف ، ١٩٦١ ، ص ١٩ – ٢٩ .

لا يمكن تحديد بداية استقبال الأدب الألماني في العالم العربي بعام معين ، ولكن يمكن اعتبار عام (١٩٠٠) ، وهو العام الذي صدرت فيه أول ترجمة عربية لمسرحية الأديب الكلاسيكي الألماني (فريد ريش شيلر) : « المكيدة والحب » بداية ذلك الإستقبال . راجع بهذا الخصوص : م . ماهر ، ١٩٨٣ ب .

(٢) حاولت ألمانيا الفلهلمينية أن تتغلغل في الشرق العربي بموافقة الدولة الثمانية ، ومن أهم عناوين هذا الموضوع : خط بغداد الحديدي ورحلة القيصر (فيلهلم الثاني) إلى المشرق العربي في عام ١٨٩٨ . أما « الرايش الثالث » ، أي ألمانيا الهتلرية ، فقد سعى إلى زعزعة نفوذ القوتين الاستعماريتين بريطانيا وفرنسا من خلال الدعاية وتشجيع الحركات المعارضة مثل حركتي الجيلاني والحسيني ، كما أرسل قواته إبان الحرب العالمية الثانية إلى شمالي أفريقيا العربي . وقد أدى عدم ظهور ألمانيا في المنطقة العربية كقوة استعمارية ، ومحاولاتها زحزحة بريطانيا وفرنسا عن هذه المنطقة ، إلى انتشار سوء تفاهم كبير في الرأي العام العربي حول دور ألمانيا النازية . وقد بلغ الأمر ببعض السياسيين العرب حد عقد الآمال على « هتلر » في مؤازرة العرب على التحرر من الاستعمار وفي التصدي للمخطط الصهيوني في فلسطين .

(٣) راجع : م . زيادة ، ١٩٨٠ ، وكذلك : F. M. Mûller, 1873 .

لا يرد إسم (مولر) في القواميس الأدبية الحديثة . أما في الموسوعات فيرد كباحث في الشؤون الهندية وعلم الأديان المقارن، ولكن جاء في قاموس (بروكهاوس) ، الصادر عام ١٨٩٤ ، أن قصة « الحب الألماني » قد شهدت عدداً كبيراً من الطبعات والترجمات .

ومن الطريف أن النص الأصلي لقصة « الحب الألماني » لم يشهد في العقود الأخيرة أية طبعة جديدة ، في الوقت الذي مازالت فيه الترجمة العربية ، التي قامت بها مي زيادة ، تشهد المزيد من الطبعات .

(٤) انظر : م . زيادة ، ١٩٨٠ ، ص ١١ – ٢١ .

كانت الترجمات الإقتباسية منتشرة آنذاك في الأدب العربي ، وأشهرها « ترجمات »

الهوامش

مصطفى لطفي المنفلوطي ، التي لعبت ، بالرغم من عدم دقتها الدلالية ، دوراً هاماً في الأدب العربي الحديث . ولكن المؤسف حقاً هو أن مي تصر على اعتبار نفسها مترجمة لا مقتبسة ، فتذكر أنها « تقيدت بالأصل معنى وتعبيراً » (ص ٢٠) . ولو تبعناها في ذلك وقارنا بين الترجمة والأصل، لكان علينا أن نحكم عليها بأنها من أسوأ الترجمات، لأنها بعيدة دلالياً وأسلوبياً كل البعد عن الأصل . ولكننا نعتبر ترجمة مي من النوع الإقتباسي ، حتى لا يغيب عن أعيننا الجانب الجوهري فيها .

(٥) راجع م . ماهر / ف . أوله ، ١٩٧٩ ، ص ٨٥ ومايليها . شهدت رواية (غوته) : « آلام فرتر الشاب » حتى الآن مالا يقل عن ست ترجمات مختلفة ، عن لغات وسيطة وعن الألمانية . ويقدم تلقي « فرتر » في العالم العربي مثالا جيداً على أهمية الدور الذي تلعبه الترجمة عن لغات أوروبية وسيطة في استقبال الأدب الألماني عربياً . لكن هذه الظاهرة لا تقتصر على الأدب ، بل تشمل الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع ، حيث يندر أن نجد ترجمة عن الألمانية لأعمال (كانت) و (هيجل) و (ماركس) و (فرويد) و (لوكاش) و (نيتشه) وسواهم من أعلام الثقافة الألمانية .

(٦) قليلون جداً هم المترجمون الذين ينجحون في هذا الربط الموفق . فبينما يقدم البعض ترجمات باهتة وفقيرة أسلوبياً بحجة الأمانة والدقة ، يقوم البعض الآخر بتشويه العمل الأدبي بحجة الحرية والإبداع. (راجع حول هذه المسألة :j. Levy 1969, S.63)

أما أحمد الزيات فلم يكتف بممارسة الترجمة وحدها ، بل كان في الوقت نفسه منظراً لها . ومع أن نظريات الترجمة الحديثة قد تجاوزت ماقدمه الزيات على المستوى النظري ، فان أفكاره حـول تقنية الترجمة لم تفقد راهنيتها حتى اليـوم . ولاشك في أن مستوى الترجمات العربية سيكون أفضل بكثير مما هو عليه الآن ، لو تمثل المترجمون العرب تلك الأفكار . (راجع بهذا الشأن : م . ع . حسن ، ١٩٦٦ ، ص ١٠٥ — ٢٢) .

(٧) علق حسين والزيات آمالا كبيرة على استقبال الثقافة الأوروبية في تجديد الثقافة العربية . راجع بهذا الخصوص : ع . م . الفقي ، ١٩٨١ ، ص ٢٢ — ٨٨٩ ؛ وكذلك B. Tibi, 1972, S. 518–548 .

(٨) انظر : جيته ، ١٩٨٠ ، ص ٩ ومابعدها .

(٩) المرجع نفسه ، ص ١١ ومابعدها .

(١٠) حول مقولة « الرأسمالية الهامشية التابعة » راجع : س أمين ، ١٩٧٤ .

الهوامش

(١١) انظر جيته ، ١٩٨٠ ، ص ١٩ .

(١٢) يرى علي محمد الفقي أن الزيات ترجم رواية « آلام فرتر » لأنه كان يمر بالظروف التي مر بها فرتر ، ووجد في قصته صدى لما يعتمل في نفسه وتسلية عما يعاني من أزمات » . (المؤلف نفسه ، ١٩٨١ ، ص ٦٨) . لكن الزيات لايترك في القسم الأخير من « الإهداء » مجالا للشك في أن هدفه إجتماعي - ثقافي بالدرجة الأولى ، وأن الباعث السيكولوجي لم يكن أكثر من سبب مباشر للإقدام على الترجمة .

(١٣) يشير ماهر/أوله إلى أربع طبعات صدرت في مصر ، ونود أن نشير إلى طبعة خامسة صدرت في بيروت عام ١٩٨٠ . ولعل أفضلها هي طبعة «عالم الكتب» في القاهرة ، وقد أعيد إصدارها في عام ١٩٦٨ للمرة العاشرة .

(١٤) راجع م . ماهر / ف . أوله ، ١٩٧٩ ، ص ١٧٣ وص ١٥ .

(١٥) شكلت رواية « السيدة زورجه / صرعى الهموم » النجاح الجماهيري الأول لكاتبها ، « وبقيت طوال عشرات السنين إحدى الروايات الأكثر قراء في ألمانيا » .
أنظر : (Kindlers Literaturlex ikon, Bd. 3, 1976, S. 259).
كما استقبل (زود رمان) على نطاق واسع في بعض البلدان الأجنبية مثل الولا يات المتحدة الأمريكية ، حيث توافرت شروط.إجتماعية - ثقافية وسياسية مواتية . راجع :
(R.T. Rix (Hg.), 1980, S. 333ff :.

(١٦) راجع : م . ماهر / ف . أوله ، ١٩٧٩ ، ص ٨٥ ومايليها ؛ م : ماهر ، ١٩٨٣ب ، لسنا هنا بصدد تقييم نوعية الترجمات التي قدمها عبد الرحمن بدوي ، فقد كانت تلك النوعية موضوع البحث الذي تقدم به الباحث المصري علاء الدين حلمي إلى « ندوة برلين للترجمة الأدبية » (٢٤ / ٢ - ١٩٨٥/٣/١) ، وحلل فيه الأخطاء اللغوية والأسلوبية الفاحشة الواردة في تلك الترجمات ، ولاسـيما في مجال نقل التعابير المصطلحية .
راجع : Sbrache im technishen Zeitalter, 69/1985.

(١٧) راجع : م . ماهر / ف ، أوله ، ١٩٧٩ ، ص ١٥ ومابعدها وص ١٢٤ .

(١٨) راجع :

Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller, 1974, Bd. 2, S.26.

« كان لودفيج في العشرينات أحد الكتاب الألمان الأكثر قراء في العالم . . . وقدصدرت سيره الروائية في ٢٧ لغة » .

الهوامش

(١٩) كان المفكر القومي ساطع الحصري من أبرز الداعين إلى الأخذ بالنموذج البسماركي في تحقيق الوحدة العربية : راجع بهذا الصدد : B. Tibi, 1971 .

(٢٠) نرى مع المقارن السوفييتي (جير مونسكي) أن كل تأثير إيديولوجي ، وبالتالي كل تأثير أدبي ، « واقعة إجتماعية تخضع لشروط تاريخية ، تتحدد من خلال التطور العام للأدب القومي المعني . إن قبول أي عرض أدبي يشترط وجود حاجة إلى استيراد ايديولوجي » (انظر : (V. M. Zirmunsky, 1980, S. 83f .

(٢١) راجع م . ماهر / ف . أوله ، ١٩٧٩ ، ص ١٨٣ ومايليها .

صدر آخر هذه الترجمات عام ١٩٨٤ بدمشق ، وقد أنجز الترجمة عن الإنكليزية نجاح واكيم وقصي أتاسي .

(٢٢) راجع : F. Martini, 1984, S.512 .

يرى (مارتيني) ، وهو أحد مؤرخي الأدب الألماني ، أن موهبة (تسفايج) الأصلية « تتجلى بشكل خاص في الأقصوصة المصقولة بعناية فائقة ، والتي يعالج فيها الكاتب بلغة شفافة ومحسوسة سيكولوجيا اللاشعور من خلال مصائر أشخاص ذوي عواطف جارفة ».

(٢٣) الأمثلة على ذلك كثيرة ، نذكر منها قصة « عاشقات الخريف » ، التي صدرت للمرة الأولى في القاهرة عام ١٩٥٦ (سلسلة كتابي) ، ثم في بيروت (دار الروائع) عام ١٩٨٠ ؛ وقصة « قلوب تحترق » الصادرة في عام ١٩٥٩ عن « دار الهلال » في القاهرة وعن « دار القلم » في بيروت بدون تاريخ وقد أغفل ذكر المترجم في الحالتين .

(٢٤) انظر : س . زفايج ، ١٩٧٣ ، ص ١٠ ومابعدها .

(٢٥) المصدر نفسه ، ص ١٢ .

(٢٦) راجع : A. Bauer, 1961, S. 16 ff. u. S. 32 f;

(٢٧) من الأمور المؤكدة أن يحيى حقي ليس الكاتب العربي الوحيد الذي أستقبل أعمال (تسفايج) بطريقة إبداعية ، ونرى أن هذا الموضوع يستحق المزيد من الدراسة .

(٢٨) راجع : م . ماهر / ف . أوله ، ١٩٧٩ ، ص ١٦٠ وما يليها .

(٢٩) صدرت مسرحيتا « اللصوص » و « فلهلم تل » في الكويت ضمن سلسلة « من المسرح العالمي » (العددان ١٤٥ و ١٥٨) . حول استقبال (شيلر) عربياً ، ولا سيما أحدث مراحل هذا الاستقبال راجع بحثنا ، ١٩٨٦ .

(٣٠) راجع : الموقف الأدبي ، العددان ١٥٧ - ١٥٨ ، أيار - حزيران ١٩٨٤ ، ص ٩٩ - ١٩٦ .

(٣١) راجع : م . ماهر / ف . أوله ، ١٩٧٩ ، ص ٨٤ - ٩٠ .

(٣٢) كتب عميد الأدب العربي مقدمات لترجمات « آلام فرتر » و « هرمن ودوريتا » و « فاوست » ، كما وضع دراسة بالفرنسية حول « الديوان العربي - الشرقي » ، صدرت عام ١٩٤٩ عن « اليونسكو » . وهذا مايدل على مدى ماكان يوليه طه حسين لـ (غوته) من إهتمام . راجع بصورة خاصة طه حسين في : جوته ، ١٩٧١ .

راجع أيضاً ع . ر. صدقي، ١٩٦٠ ؛ ع . م . العقاد، ١٩٧٠ ، (ك . مومسن) ، ١٩٨١ ؛ . ج . لوكاش ١٩٨٤ .

وأنظر ملف مجلة « الآداب الأجنبية » الصادر بمناسبة مرور ١٥٠ على وفاة (غوته) (٣٠ - ٣١ / ١٩٨٢)

(٣٣) راجع ك . رضوان ، ١٩٨٣ ؛ ن . نجيب ١٩٨٢ أ .

(٣٤) راجع : ف . أيوب ، ١٩٥٣ ؛ س . أيوب ، ١٩٥٥ ، يضم الكتاب الأول ستة أعمال قصصية منتقاة بطريقة اعتباطية لـ (فريد ريش شيلر) و (الأخوين جريم) و (هاينريش هاينه) و (هرمان سودرمان) و (توماس مان) و (ستيفان تسفايج) .

(٣٥) راجع : م . ماهر / ف . أوله ، ١٩٧٩ ، ص ١٦ .

(٣٦) راجع : م . ماهر واخرون ، ١٩٦٦ .

(٣٧) راجع : م . ماهر ، ١٩٧٠ .

(٣٨) راجع : م . ماهر ، ١٩٧٤ ب .

(٣٩) انظر : م . ماهر / ف . اوله ، ١٩٧٩ ، ص ١٦ .

لا يجوز للمرء أن يولي هذا التطور الذي يشير إليه ماهر أهمية لا يستحقها، فالمنطقة العربية مازالت تتلقى الأعمال الأدبية الألمانية مترجمة عن لغات وسيطة في المقام الأول ، ولم يخرج من بين صفوف خريجي علم اللغة الألمانية وادابها (جرمانستيك) حتى اليوم غير عدد قليل من المترجمين .

(٤٠) القسم الفهرسي من كتاب : ف . هينك ، ١٩٨٣ حيث أوردنا حصراً ببيليوغرافياً للمسرحيات الألمانية المعربة والمراجع الثانوية العربية .

(٤١) المراجع حول هذا الموضوع كثيرة ، ونكتفي هنا باحالة القارىء إلى : ع . الراعي ١٩٨٠ .

(٤٢) راجع : J - Levy, 1969, S. 173 ff;

(٤٣) راجع بهذا الخصوص محاضرات « ندوة برلين للترجمة الأدبية » ، في :

راجع كذلك J. Levy, 1979, S. 174 ff.

(٤٤) يكتب ممدوح حقي في مقدمته لقصائد « ريلكه » ، التي نقلها إلى العربية: « الشعر بطبيعته عسير الترجمة ، إذ يفقد كثيراً من العنصر الموسيقي وتاريخ الكلمة الموحي والتعبير المشير إلى قصة او حادث او خيال خاص معين . وفي رأيي أنه لا يستطيع ترجمة الشاعر إلا شاعر » (ريلكه ، ١٩٦٢ ، ص ١١) .

(٤٥) راجع : ي . ف . غوته ، ١٩٨١ ؛ ع . ر . بدوي ١٩٨٠ ؛ م . ماهر ، ١٩٧٤ ب ، ص ٢٠٧ – ٣٠٢ .

ج . ماورر ، ١٩٨١ ؛ ع . غ . مكاوي ، ١٩٧٤ ، ص ٢٤٣ – ٣٢٩ .

الفصل الثالث :

(١) راجع : هـ . مان ، ١٩٥٩ ؛ المؤلف نفسه ١٩٦١ .

(٢) لعب الفيلم المذكور في كل انحاء العالم دوراً كبيراً في التعريف « بقصة الحب والمدرسة التي كتبها هاينريش مان ، والتي جلب لها الفيلم شهرة عالمية » . راجع بهذا الشأن : K. Schroeter, 1976, S. 107.

(٣) العنوان الأصـــلي للرواية هو : « Professor Unrat » ، ويعني بالعربية : « الأستاذ نفايات » . راجع : H. Mann, 1976 A

(٤) المرجع نفسه ، ص ٥ – ٨ . من حق المترجم أن يزود العمل المترجم بشروح وإيضاحات نقدية تساعد القارىء على فهمه ، بل إن هذه الشروح ضرورية في بعض الحالا ت . أما أن يقوم المترجم باضافة أجزاء إلى النص ، دون أن يشير إلى ذلك، فهو تشويه مرفوض .

(٥) انظر: H . Mann, 1976 a Bd. S.20; Ders. 1976 S. b, S.28;

الهوامش

(٦) راجع: G.Wahrig, 1980, S.4205f; G. Schregle, 1977,S.1008.

(٧) انظر : هـ . مان : ١٩٦١ ، ص ٢٧ .

(٨) انظر : H. Mann, 1976a Bd. 1S. 20.

(٩) انظر : هـ . مان ، ١٩٦١ ، ص ٢٧ .

(١٠) راجع بهذا الصدد :.. J. Levy, 1964, S.86f يكتب «ليفي» حول هذه المسألة : « تركز الترجمة الحرة على ما هو عام ، حيث تحافظ على المضمون العام والشكل ، وتدخـل تعديلا ت على كامل المجال التفصيلي . فهي تحل الخصوصية الوطنية والزمنية للمنطقة التي تنقل الترجمة العمل إليها محل الخصوصية الوطنية والزمنية للأصل ، مما يؤدي في الحالا ت المتطرفة إلى إكسابه طابع المحلية والراهنية » .

(١٠) راجع : M. Kluge u. R. Radler (Hg.) 1974, S. 541.

(١١) يعتبر « اولريش ميركل » ذلك شرطاً ضرورياً لفهم العمل الفني الأجنبي ، ولكن التجربة الجمالية تتم عموماً من خلا ل « التوحد » مع الشخصيات في العمل الفني ، كما بين « هانس روبرت ياوس » . راجع : H. R. Jauss, 1977.

(١٢) راجع: K. Schroeter,1976, S.111;U. Weisstein, 1962,S.67. يرى « اولريش فايزشتاين » بدوره أن رواية « الأستاذ نفايات » هذه « تهز أحد أركان ألمانيا الفلهلمينية ، ولا تمثل مجرد صياغة لمشكلا ت مدرس تقدمت به السن » .

(١٣) المصدر الأخير ، ص ٦٦ و ٧٢ .

(١٤) راجع : م . ماهر ، ١٩٧٣ ص ١٧٦

(١٥) راجع بهذا الخصوص : K. Schrôter, 1976, S.32 f.

(١٦) راجع : م . ماهر ، ١٩٧٠ ، ص ٦٦٥ – ٦٧٦ . :

(١٧) من المعروف أن التطور الإقتصادي – الإجتماعي في بلدان العالم الثالث قد بتر نتيجة لعوامل خارجية أهمها الاستعمار ، مما أدى إلى الحيلولة دون نشوء بورجوازية حديثة وتفتح أسلوب حياة بورجوازي حديث . أما الطبقات والشرائح الاجتماعية البورجوازية التي تكونت لا حقاً ، فهي طبقات طفيلية تابعة للمراكز الرأسمالية الصناعية ، ولا تملك قاعدة إقتصادية صلبة أو حضارة بورجوازية أصيلة . لكن هذه الشرائح الطفيلية

التابعة شهدت في المرحلة الأخيرة انتعاشاً شديداً وذلك لأسباب تاريخية لا مجال لتفصيلها هنا . راجع بهذا الخصوص : س . أمين ، ١٩٧٤ .

(١٨) يقدم « هاينريش مان » في هاتين الروايتين تصوراً لحكم قوي وإنساني الملامح ، يمثل نقيضاً للحكم الفاشي الذي تمثل الوحشية أبرز وجوهه .

(١٩) ج . لوكاش ، ١٩٧٨ ، ص ٣٧٣ — ٤٧٠ .

الفصل الرابع :

(١) راجع : ف. أيوب، ١٩٥٣ ؛ س. أيوب ؛ ١٩٥٥ ؛ ت . مان ١٩٦١ ؛ ١٩٧٠ و ١٩٧٧ .

من الجدير بالذكر في هذا السياق أن رواية « آل بودنبروك » قد صدرت للمرة الأولى عام ١٩٠١ ، وترجمت ١٩٢٤ إلى الانكليزية و١٩٣٢ إلى الفرنسية ، الأمر الذي يدل على مدى تأخر صدور الترجمة العربية .

(٢) راجع : E. Laemmert 1965, S. 219 f.

(٣) انظر : ت . مان ، ١٩٦١ ، ص : ه وما يليها .

(٤) خلافاً لمحمود ابراهيم الدسوقي ، الذي يعتبر هذه الخاصة الأسلوبية عند « توماس مان » جميلة ، يعبر يحيى حقي في مقدمته لقصة « طونيوكروجر » عن استيائه من إفراط هذا الأديب في استخدام الصفات والنعوت ، فيكتب حول هذه المسألة : « والحوار يكاد يكون معدوماً ، الأفكار اجترار دائم ، عمادها التحليل والوصف ، وسيروعك أنك لن تجد فيها اسماً لحي أو جماد إلا تبعته صفة وصفتان ، وربما ثلاث ، وفي بعض الأحوال أربع وخمس ، . . . وقد يغتفر للأديب أنفته من أن يسـاير هوى قرائه إلى السهولة ، ولكن يحسن به ألا يتسلى بامتحان صبرهم امتحاناً عسيراً . . . إذا لحظت هذه المبالغة في اشتراط الصفة وتتابعها تبدد من فورك لذة مشاركتك للمؤلف في اكتشاف الوجـود ـ وميلك إلى الإلتحام ، ولك بعد ذلك أن تبتسم لهـذا الهوس اللذيذ .. » (انظر : ت . مان ، ١٩٧٣ وما يليها) .

(٥) حول التقنيات الممكنة في عملية الترجمة راجع ج . م . شريم ، ١٩٨٢ ، ص ٤٤ — ٧١ ، وكذلك W. Koller 1983, S. 157 - 175

(٦) بخصوص الطمس الأسلوبي الذي مارسه الدسوقي في ترجمة « ال بودنبروك » انظر أيضاً : A. Ayad 1980, S. 99

(٧) حول «زاوية القص» في «آل بودبنروك» راجع: H.M. Ludwig 1976,S.99
من الملاحظ وجود شبه كبير بين استقبال « ال بودبنروك » في العالم العربي وبين تلقيها في تركيا ، حيث تعتبر هذه الرواية من أكثر أعمال « توماس مان » قراء . وهذا ما يرجعه « جيرزل ايتاش » إلى حقيقة « أن في المقدمة قصة عائلة ومصير أفرادها . فصورة العائلة الكبيرة مألوفة تماماً بالنسبة للقارىء التركي ، بل تكاد أن تكون وطنية . كما تشكل مفاهيم « الشرف العائلي » والوفاء العائلي جزءاً من شعوره الحياتي ».

(٨) راجع : W. Welzig 1970, S.181 يكتب «فلتسيج » حول رواية « آل بودبنروك » : « ترجمت الرواية التي قدم فيها توماس مان تاريخاً نفسياً للبورجوازية الأوروبية ، إلى أكثر من عشرين لغة ، وطبع منها ملايين النسخ . لقد تمكنت « آل بودبنروك » من أن تتحول إلى « كتـــاب منزلي » ليس للبورجوازية الألمانية فقط ، التي وجدت نفسها من جديد في هذه اللوحة الواقعية . . ورأت فيها وثيقة عرض فني لذاتها . . »

(٩) من المعروف أن تلك الشرائح الإجتماعية التي يحلو للبعض أن يسميها « بورجوازية » لم تتمكن في أي بلد عربي من كســر طوق التخلف والتحول إلى برجوازية حقيقية تقود مجتمعاً صناعياً متقدماً .

راجع بهذا الخصوص : ف - دراج ، ١٩٨١ ، ص ٤٢ . هنالك ما يشبه الإجماع على أن تلك الشرائح الطفيلية التي تدعى بورجوازية لا تتحلى بأي من الصفات الإيجابية التي تتحلى بها البورجوازية الأوروبية ، التي أنجبت التنوير والتصنيع ، وأحلت السلطة الجمهورية الديمقراطية محل الاستبداد الإقطاعي المطلق ، فالبورجوازية العربية مرتبطة بنمط الإنتاج الكولونيالي ، وهي بالتالي تابعة ولا تلعب دوراً إجتماعياً ثورياً . لذا فإن هذه الطبقة غير مؤهلة لتكوين ثقافة عضــوية أصيلة . « إن الشرط الإجتماعي الذي أنتجته البورجوازية العربية لا يسمح إلا بتعايش هجين بين ثقافتين : ثقافة الماضي المنخلعة عن حركة الحاضر ، والثقافة الكولونيالية المنخلعة بدورها عن ذات الحاضر » ، كما يكتب فيصل دراج .

(١٠) راجع : D. Pabenfuss / j. Soering (Hg.), 1976,S. 194

(١١) انظر : ن . نجيب ، ١٩٧٥ ، ص ٦١ - ٦٣ .

(١٢) راجع بهذا الخصوص : P. de Mendelsohn, 1975, S. 259- 270.

(١٣) انظر : ن . نجيب ، ١٩٧٥ ، ص ٦١ وما بعدها .

(١٤) بخصوص « الرؤى وأساليب السرد في الرواية العربية الحديثة ولا سيما عند نجيب محفوظ راجع : ش . العاني ، ١٩٨٤ ، ص ٤٥ – ٥٣ . وحول « زاوية القص » و « الأفق الإجتماعي » في رواية « آل بودبنروك » راجع M. H Ludwig: 1976, S. 96 ff. من المعروف أن « توماس مان » قد تأثر بشدة بفلسفة شوبنهاور التشاؤمية ، ويشكل هذا التأثير أحد المداخل الهامة لفهم عالمه الفكري . (انظر المرجع الأخير ، ص ٩٧) .

(١٥) يقول نجيب محفوظ في حديث مع فاروق شوشه : « ومرحلة أخيرة تتمثل في « الثلاثية » ، وهي عبارة عن دراسة تبدأ من التاريخ الحديث حتى اليوم ، وقد تبلورت فيها الاشتراكية كغاية لتطورنا وعلاج مجتمعنا . » (انظر : ن . نجيب ، ١٩٧٥ ، ص ٣٢) .

(١٦) إن تحديد المضمون الإجتماعي « للثلاثية » بانهيار شريحة التجار التقليدية القاهرية ، كما فعلت المستشرقة « فيبكه فالتر » ، مقبول إذا ما قورن بذلك التحديد الذي يقدمه ناجي نجيب ، الذي يؤكد أكثر من مرة أن موضوع هذا العمل الأدبي هو « إنحلال مجتمع السيطرة الأبوية – البترياركيه » أو « إنحلال مجتمع السلطة الأبوية الهرمي بأنسقته التقليدية » . فمن الجائز أن يتكلم المرء عن « نظام أبوي » و « سلوك أبوي » و « علاقات أبوية » ، أما وصف مجتمع بأكمله بأنه « مجتمع السيطرة الأبوية » فيدل على اعتباطية في استخدام المفاهيم السوسيولوجيه . (راجع ، ن . نجيب ، ١٩٧٥ ، ص ٥١ ، ٦٢) .

(١٧) راجع : N. Mahfus, 1980, S. 193 f.

(١٨) انظر : ت . مان ، ١٩٧٧ ، ص ٥ ما بعدها .

(١٩) انظر م . ماهر ، ١٩٧٣ ، ص ١٦٩ .

(٢٠) نقل العديد من مؤلفات « لوكاش » إلى العربية ، ومن بينها « دراسات في الواقعية »و« الرواية التاريخيه » و « توماس مان » و « الرواية كملحمة بورجوازية » . ومن الملاحظ أن معظم هذه الترجمات قد أنجز عن لغة وسيطة وليس عن الألمانية مباشرة . حول استقبال « لوكاش » في العالم العربي راجع مقالنا الصادر بتاريخ ١٩٨٥/٢/٢٧ (جريدة تشرين) .

(٢١) راجع : G. Lukacs, 1957.

(٢٢) انظر : ت . مان ، ١٩٧٧ ، ص ٦ ؛ ج . لوكاش ، ١٩٧٧ .

(٢٣) يقول داغر في مقدمته لترجمة « الموت في البندقية » : « خروجاً من تلك المفارقة التي أسهمت فيها شخصياً ، لم أجد بدأً من الإسراع في نقل أحد أعماله القصصية المعبرة والمرهفة ، عنيت قصة « الموت في البندقية » ، التي قيض للعديد من هواة السينما الفنية في لبنان أن يروها منقولة إلى الشاشة في فترة سابقة من هذا العالم . » (ص ٦) . ولهذه الإشارة إلى فيلم « فيسكونتي » ، الذي يحمل العنوان نفسه ، دلالة كبيرة ، إذ تقدم لنا مثالا أخر على العلاقة بين تلقي العمل الأدبي واستقبال صيغته السينمائية .

(٢٤) راجع بهذا الخصوص : P. V. Zima, 1978, S. 150 ff.

(٢٥) راجع : G. Lukacs, 1957, S. 38, 49, 57.

(٢٦) راجع : I. Deutscher, 1966 S. 2262 .

(٢٧) راجع : ت . مان ، ١٩٧٧ ، ص ١٧ .

(٢٨) انظر : س . الحاج شاهين ، ١٩٨٠ ، ص ١٧٣ — ٢٠٣ . ببساطة مخيفة ينطلق المؤلف من أن الأدباء الأوروبيين والأمريكيين العشرة الذين يدرس الزمان في بعض أعمالهم ، يمثلون « الأدب العالمي» في القرن العشرين . ومما يدعو للاستغراب الشديد أن يستخدم باحث عربي مثل هذا المفهوم المتمركز أوروبياً للأدب العالمي، في وقت أخذ فيه هذا المفهوم يواجه النقد الشديد حتى من قبل المقارنين الأوروبيين .

(٢٩) انظر : H. Jendreick, 1977, S. 27S, 279, 282ff;

(٣٠) يعتبر « توماس مان » روايته « الجبل السحري » « محاولة لسبر أغوار الإشكالية الأوروبية في أوائل القرن الحالي » . (راجع :
W.Welzig, 1970, 187;. E. Koppen , 1977, S. 121

(٣١) انظر : س . الحاج شاهين ، ١٩٨٠ ، ص ١٩٨ .

(٣٢) راجع : W. Bernsdorf, 1969, Mentalitaet

الفصل الخامس :

(١) انظر : م . ماهر ، ١٩٦٥ ، ص ٦ .

(٢) يرى « ايبرهارد شوتس » و « يوخن فوغت » في « الجو التطهري والأخلاق المتزمتة والتربية القائمة على تحطيم إرادة الطفل » الخلفية التاريخية الواقعية لأزمات الطفولة والشباب عند « هيسه » . راجع بهذا الخصوص :

E. Schuetz und u. J. Vogt (Hg.), 1977, S. 70;

(٣) راجع حول هذه المسألة : A. Abdel - Malek, 1971 .

(٤) انظر : م . ماهر ، ١٩٦٥ ، ص ٦١ .

(٥) انظر : W. G. Field. 1977, S. 72 ..

(٦) انظر : م . ماهر ، ١٩٦٥ ، ص ٦٣ و ٦٨ .

(٧) يشير الباحث الإيراني « تورادج راهنيما » إلى أن وجهات نظر « هيسه » قريبة من « حكمة الحياة عند الصوفيين» راجع : M. Pfeifer 1979,S. 134.

(٨) راجع : ﻫ . هيسه ، ١٩٦٨ ، ص ٧ وما بعدها .

(٩) المصدر نفسه ، ص ١٣ و ص ٩ .

(١٠) المصدر نفسه ، ص ١٠ .

يمثل الإتجاه الأوتوبيوغرافي في رأي « لوته كوهلــر » أحد الملامح الأساسية لمجمل أعمال « هيسه » : « فما يربط بين الأعمال التي تنتمي إلى كافة مراحل إبداع هيسه هي المسحة الأوتوبيوغرافية الشديدة الوضوح . وينظر هيسه نفسه إلى كل نثره الأدبي باعتباره « سيراً نفسية » تشرح مصيراً واحداً وتمثل مراحل من سعيه نحو تحقيق الذات».
(L. Koehler, 1965, S.115) .

(١١) انظر ﻫ . هيسه ، ١٩٦٨ ، ص ١١ وما بعدها .

(١٢) راجع : E. Schuetz und J. Vogt, 1977, S.73 .

(١٣) يستطيع المرء أن يتحدث عن « الدقة » في حال نقل نصوص بارزة المضمون ، لا نصوص بارزة الشكل . راجع بهذا الخصوص :
K. Reiss, 1971, S. 34 ff; .

(١٤) نذكر هنا بعناوين روايات أجنبية مثل « أنا كارنينا » و « دافيد كوبرفيلد » و « الإخوة كارامازوف » ، حيث لم تحل عناوينها الأجنبية دون أن تحظى ترجماتها العربية بانتشار واسع .

(١٥) انظر : ﻫ . هيسه ، ١٩٦٨ ، ص ١٤ و. H. Hesse, 1970, S. 493

(١٦) المصدر نفسه ، ص ١٥ . بالنسبة للمعنى المزدوج المفردة « Matte » ، راجع : G. Wahrig, 1980 ..

(١٧) راجع : ﻫ . هيسه ، ١٩٦٩ ، ص ٦ ، ١٤ ، ١٧ . في دراسته حول « الرواية الألمانية في القرن العشرين » ، يخطو مصطفى ماهر خطوة أخرى باتجاه التراجع عن صورة « هيسه » الثورية ، فيقدم لنا أديباً يمارس « دراساته لنفسه والنفس البشرية » . . .

ويهزم الفكرة القائلة بتدهور حتمي للثقافة . إنه يذهب إلى ضرورة إعادة النظر في الثقافة ككل ، وإلى ضرورة رد الصفاء إليها ، وإلى إنماء الثقافة في حد ذاتها ، وإلى الثقافة بأفرعها المختلفة خدمة للناس . » (المؤلف نفسه ، ١٩٧٣ ، ص ٨٠٥ – ٨١٠)

(١٨) راجع بهذا الخصوص : B. Zeller, 1978, S. 111 - 118 .

(١٩) انظر : ه . هيسه ، ١٩٦٩ ، ص ٥ . يبلغ هذا التمجيد ذروته المطلقة في دراسة « الرواية الألمانية في القرن العشرين » ، حيث يصف ماهر رواية « لعبة الكريات الزجاجية » بأنها « أعظم أعمال هيسه الروائية . . . وتعتبر من أعظم ما ظهر في فن الرواية في تاريخ الإنسانية » (!) (المؤلف نفسه ، ١٩٧٣ ، ص ٨٠٧).

(٢٠) انظر : ه . هيسه ، ١٩٧٣ ، ص ٢٤ و ١٠ . من المعروف أن « هيسه » لا يستخدم في روايته « أسلوباً واحداً بل عدة أساليب مختلفة تماماً . فبغض النظر عن القصائد ، كتبت سير الحياة نثراً بسيطاً طازجاً ولكن رفيع ، خلافاً لأسلوب السرد التاريخي المستخدم في الفصول الأولى » . (انظر : G. W. Field, 1977, S. 128 .)

(٢١) انظر : ه . هيسه ، ١٩٦٩ ، ص ٢٤ وما بعدها .

(٢٢) في رسالة موجهة إلى « ر . بالفيتس » يوضح « هيسه » هذه العلاقة قائلا : « كنت أهدف إلى أمرين : أن أعبر عن مقاومة الفكر للقوى البربرية ، وأن أدعم قدر المستطاع أصدقائي هناك في ألمانيا في مقاومتهم وصمودهم . . . كان لا بد لي ، على الرغم من الحاضر المستهزىء ، من أن أظهر مملكة الفكر والروح موجودة لا تقهر . لذا أسقطت الصورة على المستقبل ، ونفيت الحاضر السيء إلى ماض تم تجاوزه . . » راجع :
B . Zeller, 1978, S. 128 .

(٢٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

(٢٤) راجع : H. Mayer, 1976S.162 «هانس ماير» أحد النقاد البارزين في ألمانيا.

(٢٥) يقول « رالف فريمان » عن « لعبة الكريات الزجاجية » أنها « تستعصي على كل نموذج للرواية التقليدية . . . لكن هذا النقص في الحيوية هو ما يجعل من هذه الرواية عملا فنياً تجريبياً ، تتحول فيه الأفكار الفلسفية إلى صور ملموسة والمؤثرات الذاتية – السيكولوجية إلى لوحة موضوعية – عملية » . كذلك يركز « ج . ف . فيلد » على الطابع التجريبي لرواية « هيسه » فيكتب : « بغض النظر عن مسألة ما إذا كانت تجربة هيسه في لعبة الكريات الزجاجية ناجحة أم لا ، فان الشكل المزجي غير المألوف . . . يحوي عدداً من العناصر الجديدة مثل المقالة والرؤى المتعددة . » (انظر :

R. Freemann, 1982, S. 450 f; .G. Field, 1977 ,S. 129) .

(٢٦) راجع : G. Wahrig, 1180. G. Schregle, 1977, S. 229;
وكذلك : المعجم الوسيط ، ص ٦٨٦ .

(٢٧) راجع : G. Schregle, 1977, S. 175 .

(٢٨) : ه . هيسه ، ١٩٦٩ ، ص ٣٤ . فيما يتعلق بأسماء العلم في « لعبة الكريات الزجاجية » راجع : (V. Michels 1977, S. 169 - 174 .

(٢٩) راجع : ه . هيسه ، ١٩٦٩ ، ص ٥١ . حول مشكلة نقل أسماء العلم الأجنبية إلى العربية راجع : م . ع . غ . حسن ، ١٩٦٦ ، ص ٢١١ – ٢٩

(٣٠) راجع : M. Pfeifer, (Hg), 1979, S. 16.

(٣١) راجع : M. Pfeifer (Hg), 1979, S. 16 f.

(٣٢) يزخر استقبال « هيسه » عالمياً بأدلة كثيرة على وجود مثل هذه العلاقة . فهذا « مارتين بفايفر » يكتب حول استقبال أعمال « هيسه » في الولايات المتحدة الأمريكية : « نعلم منذ وقت طويل أن الإقبال الشديد على « هيسه » قد بدأ في وقت أخذت تحل فيه الترجمات الأفضل نوعية مكان الترجمات الرديئة » . أما الباحث الإيراني « راهينما » فيكتب حول النجاح الذي حققته الترجمة الإيرانية لقصة « السفر إلى بلاد الشرق » : « لا يرجع هذا النجاح إلى أجواء القصة شبه الصوفية ، التي تجتذب القارىء الإيراني عموماً ، بل يرجع كذلك إلى نوعية الترجمة » . (انظر : المصدر نفسه ، ص ١٧ و ١٣٤)

(٣٣) انظر : ه . هيسه ، ١٩٣٩ ، ص ٥ . وكذلك : G. Schregle, 1977,

(٣٤) انظر : ه . هيسه ، ١٩٧٩ ؛ و : H. Hesse, 1970, S.79 قمنا بايراد رقم الصفحة في اخر الشاهد .

(٣٥) حول مسألة«الموقع الأسلوبي» للمترجم راجع: A. Popovic 1981S. 101f

(٣٦) راجع : ه . هيسه ، ١٩٨١ و ١٩٨٣ و ١٩٨٥ .

(٣٧) راجع : M. Pfeifer (Hg.) 1979, S. 129 .

(٣٨) المرجع نفسه ، ص ١٦ .

(٣٩) تورد « إين – أونغ لي » في سياق حديثها عن نقل أعمال « هيسه » إلى اللغة الكورية الصعوبات التالية : « ١ – اختلاف البنى القواعدية للغتين ؛ ٢ – التباين الشديد بين العالمين الغربي والشرقي ؛ ٣ – الإختلاف في تحديد المفاهيم والكلمات وقيم الشعور

اللغوي ؛ ٤ – التباين في تشديد وتقصير وإطالة مقاطع الكلمة في كلتا اللغتين . » (انظر : M.Pfeifer (Hg.)1977,S.267).ونحن نرى بدورنا أن المترجم العربي لأعمال «هيسه» يواجه مشكلات من نفس النوع .

(٤٠) حول استقبال أعمال « هيسه » في تلك الأقطار راجع :
M. Pfeifer (Hg.) 1977, S. 155-190, 222-274.

(٤١) راجع : M. Pfeifer (Hg.) 1979, S. 134 .

(٤٢) انظر : M. pfeifer (Hg.) , 222 ff. 272

(٤٣) انظر : M. Pfeifer (Hg.) 1977, S. 129 .

(٤٤) يقول « فيرنر فلستيغ » حول هذا الموضوع : « يعبر ابتعاد الفرد عن العالم وعن نفسه في ذلك التكرار الشديد لمفردات مثل « راهب » ، « وحدة » ، « غريب » ، « الحنين إلى الوطن » ، « وطن » ، أو « بلا وطن » . إن شخصيات هيسه تشعر بالوحدة وتعيش وحيدة عن عمد . » (انظر : W. Welzig, 1970, S. 36 ;

(٤٥) ترى أنجيل سمعان بحق أن حركة الترجمة إلى العربية ترتبط « بالمناخ الفكري والثقافي السائد. في وقت من الأوقات .. كانت الرومانسية في بداية حركة الترجمة إلى العربية أكثر نجاحاً مع جمهور القراء من الرواية الواقعية . وفي آخر الثلاثينات وفي الأربعينات كانت « المودة » أو الشكل الروائي المفضل هو الرواية الواقعية ، ومن هنا رواج الرواية الواقعية الفرنسية والروسية». (المؤلفة نفسها ، ١٩٨٠ ، ص ٥٧) .

(٤٦) انظر : B. Zeller 1978, 153 .

(٤٧) حول هذا الموضوع راجع : B. Tibi 181

(٤٨) إنه لأمر بالغ الدلالة أن يقوم أديب عربي معروف بانتمائه الفكري التقدمي هو ممدوح عدوان ، بتعريب عدد من أعمال « هيسه » .

الفصل السادس :

(١) صدر هذا المقال للمرة الأولى في مجلة « الكاتب المصري » ، وفيمابعد ضمن كتاب « ألوان » . انظر : ط . حسين ، ١٩٧٠ .

(٢) راجع بهذا الخصوص : P. U. Beicken, 1974; S. ft; شهد استقبال « كافكا » في فرنسا عدة مراحل، تمت الأولى منها في أوائل الثلاثينات على يد السورياليين . وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية « فتح » « كافكا » فرنسا مرة ثانية في ظل أوضاع سياسية وثقافية جديدة .

(٣) انظر : ط . حسين ، ١٩٧٠ ، ص ٢٥٦ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٢٥٢ وما بعدها .

(٥) انظر بهذا الخصوص : K. Wagenbach, 1971, S. 116

(٦) كتب « كافكا » بتاريخ ١٩١٩/١١/٢٤ إلى الممرضة « يولي نوريتسك » : « كنا قد توصلنا إلى أنني أعتبر الزواج وإنجاب الأطفال أسمى هدف أنشده . » (انظر : K. Wagenbach, 1979, S. 116) .

(٧) انظر : ط . حسين ، ١٩٧٠ ، ص ٢٥٧ . يعتبر طه حسين « الأدب المظلم » ظاهرة عالمية تبرز في أزمنة الإضطراب والهزات الإجتماعية . وقد عالج هذا النوع من الأدب في مقالة طويلة مستقلة . (المرجع نفسه ، ١٩٧٠ ، ص ٢٠٦ – ٢٣٢) .

(٨) المرجع نفسه ، ص ٢٥٦ .

(٩) انظر : P. U. Beicken, 1974, S. XIV . يعتبر « بايكن » من أهم الباحثين في أدب « كافكا » ، وقد كتب أول مدخل نقدي إلى البحوث المتعلقة بهذا الأديب .

(١٠) انظر : W. Benjamin, 1481, S. 12 . « فالتر بنيامين » منظر أدبي تقدمي معروف ، ينتمي إلى ما اصطلح على تسميته « المدرسة الفرانكفورتريه » ، ولم يعرب من أعماله سوى مقالاته عن « بريشت » .

(١١) انظر : P.U. Beicken, 1974, S. XVI

(١٢) راجع بهذا الخصوص : H. Binder, (Hg) ,1979, S. 458 ff; K. Wagenbach, 1979, S. 94 f, . E. Fischer, 1975, S. 364 f.

في مقاله الهام « فرانتس كافكا » يكتب المنظر التقدمي المعروف « إرنست فيشر » : « كان المهم بالنسبة لكافكا التجربة المباشرة والتفصيلات الملموسة ، وليس ما هو موسع وعام . لقد استشرف اندلاع حرب ١٩١٤ في رؤيا شعرية ، فلما اندلعت الحرب فعلا انتحى جانباً يراقب ويسجل . »

(١٣) انظر : ط . حسين ، ١٩٧٠ ، ص ٢٦٢ وما بعدها .

(١٤) المصدر نفسه ، ص ٢٦٤ وما بعدها .

(١٥) راجع بهذا الصدد : P. U. Beicken, 1974, S.41 ; H. Binder (Hg.) 1979, S. 678 - 698 .

(١٦) انظر : C. Brockelmann, 1942, S 285 .

(١٧) راجع : ع. فروخ ، ١٩٦٠ ، ص٩٣ وما يليها ؛ Anders, 1976, S.100

يصف « غونتر أندرس » ، وهو ناقد وفيلسوف ألماني معاصر ، « كافكا » بأنه « يشك حتى في شكه » .

(١٨) راجع : ن . نجيب ، ١٩٧٢ ، ص ٦٤ . يعزو نجيب المقارنة اللا تاريخية التي عقدها طه حسين بين « كافكا » وأبي العلاء إلى « منهجه التأثري في النقد الأدبي . »

(١٩) : c. Brockelmann, 1942, S. 285 .

(٢٠) راجع : P.U. Beicken, 1974, S. 284 .

(٢١) انظر : ف . كافكا ، ١٩٧٩ . يرجح أنه صدرت قبل ذلك التاريخ ترجمات عربية لبعض قصص «كافكا » القصيرة . فقد نشرت مجلة « النقاد » السورية عام ١٩٥٤ ترجمة لقصة « امرأة صغيرة » ، ولا نستبعد أن تكون مجلا ت عربية أخرى قد فعلت شيئاً مشابهاً ، إلا أنه لا يوجد حتى اليوم حصر بيبليوغرافي دقيق لتلك الإصدارات .

(٢٢) راجع : م . ماهر ، ١٩٦٧ ، ص ٨٠٧ .

(٢٣) راجع بهذا الخصوص :

H. Binder (Eg.) 1979, S. 3-11, P.U. Beicken, 1974, S. 8- 20 .

(٢٤) راجع : H. Binder (Hg.), 1979, S. 789 - 792 .

(٢٥) راجع بهذا الصدد : P. U. Beicken, 1974, .176 ff .

(٢٦) انظر : م . ماهر ، ١٩٦٧ ، ص ٨٠٧ وتتمتها . ترى ماذا كان سيحل بـ « الثقافة الإنسانية » لو أن «ماكس برود » نفذ وصية « كافكا » وأحرق تركته الأدبية؟!

(٢٧) راجع بهذا الصدد : E. Fischer, 1975, S. 336; H. Binder (Hg.) 1979, S. 65 ff; K. Wagenbach, 1979, S. 11-18 .

(٢٨) انظر : م . ماهر ، ١٩٦٧،ص٨١٧، وكذلك : K. Wagenbach, 1979, S. 76 . حول مسألة الخوف عند « كافكا » يكتب « كلاوس فاكنباخ » : « مما يسترعي الإنتباه أن كافكا يتكلم باستمرار عن الخوف والأشباح التي ظهرت آنذاك . . »

(٢٩) راجع : F. Kafka, 1952, S. 36 .

(٣٠) انظر : م . ماهر ، ١٩٦٧ ، ص ٨١٨ .

(٣١) راجع بهذا الخصوص:

K. Wagenbach, 1979, S.50; M. Brod, 1974, S.87 .

يخطىء « برود » الذي كان صديقاً حميماً لـ « كافكا » ، رأي أولئك « الذين يرون في كافكا نوعاً من راهب الصحراء » (ص ١٠٣) .

الهوامش

(٣٢) انظر : م . ماهر ، ١٩٦٧ ، ص ٨١٩ وما بعدها .
(٣٣) راجع : K. Wagenbach, 1979, S. 71
(٣٤) راجع : E. Fischer, 1975, S. 374 - 378 .
(٣٥) انظر : م . ماهر ، ١٩٦٧ ، ص ٨٢٧ .
(٣٦) راجع : P. U. Beicken, 1974, S. 284 .
(٣٧) راجع : ت . اوزبورن ، ١٩٦٧ ؛ ر . غارودي ، ١٩٦٨ .
(٣٨) انظر : ف . كافكا ، ١٩٦٨ ، ص ٣ وما بعدها .
(٣٩) المرجع نفسه ، ص ٥ .
(٤٠) المرجع نفسه ، ص ٧ . حول الإتجاه السيكولوجي في تفسير أعمال « كافكا »
راجع : P. U. Beicken, 1974, S. 193- 213
(٤١) انظر : ف . كافكا ، ١٩٦٨ ، ص ٩ .
(٤٢) راجع بهذا الخصوص:
H . Binder (Hg), 1979, s.43 6.
(٤٣) انظر : ف . كافكا ، ١٩٦٨ ، ص ٩ وتتمتها .
(٤٤) راجع بهذا الصدد H. Binder (Hg.) 1979, Bd. S. 402 f:
(٤٥) انظر : H. Binder, 1982, S. 191.
(٤٦) انظر : ف . كافكا ، ١٩٦٨ ، ص ١١ وما بعدها .
(٤٧) انظر بهذا الخصوص :
E. Fissch, 1975, S. 363 ff; R. Garaudy, S. 205.
يقول « غارودي » : « ليس كافكا ثورياً . إنه يوقظ في الناس الوعي بغربتهم ، ومن خلال التوعية يصبح الإضطهاد أمراً لا يطاق . إلا إنه لا يدعو للنضال ولا يبين أفقاً . إنه يكشف الدراما ، دون أن يشير إلى حلها » .
(٤٨) انظر : H. Binder (Hg.) 1979, S. 425 .
(٤٩) انظر : ب . طيبي ، ١٩٨١ ، ص ١٢٤ .
(٥٠) انظر : ف . كافكا ، ١٩٦٨ ، ص ٣ .
(٥١) راجع : ف . كافكا . ١٩٧٠ ا .
(٥٢) حول مسألة « الأمانة » في الترجمة الأدبية راجع : J. Levy, 1966, S. 68; K. Reiss, 1978, S. 40 ff. ويتنظر «يوجين يندا» من عملية الترجمة أن تحقق على المستويين الدلالي والأسلوبي أعلى درجات التكافؤ في التأثير بين النصين الأصلي والمترجم . (راجع : W. Wilss (Hg.) 1981, 140 . أما « أنتون بوبوفيتش » فيعتبر

« التكافؤ الأسلوبي » المثل الأعلى ، الذي يجب على المترجم أن يضعه نصب عينيه عند القيام بنقل عمل أدبي . (المرجع نفسه ، ص ٩٩)

(٥٣) راجع : ف . كافكا أ . ويلز ، ١٩٨١ . يشير ابراهيم العريس إلى ترجمة ماهر لرواية « القضية » ، لكنه يختار حلا أخر لترجمة العنوان المشترك بين الرواية والفيلم (ص ٦) .

(٥٤) راجع بهذا الخصوص: H.Binder (Hg),1979,Bd,2S,183, 188,202.

(٥٥) انظر : ف . كافكا ، ١٩٦٨ ، ص ١٤ .

(٥٦) راجع F. Kafka, 1958, S.9. H. Binder(hg.) 1979;Bd.2 S.186

(٥٧) راجع : المعجم الوسيط ، ص ٦٩٤ ، من الملاحظ أن ماهر لا يتقيد بشكل واحد لترجمة كلمـــة « Fruestueck » . فهو يســتخدم مرة « طعام الإفطار » وتارة أخرى « إفطار» فقط ، الأمر الذي يدل على افتقاد « الموقع الأسلوبي » . وفي كل الأحوال فإن الكثير من المفردات التي يستخدمها ماهر تشير بوضوح إلى إتجاه ميتافيزيقي- ديني .

(٥٨) راجع : ف . كافكا ، ١٩٧٠ آ ، ص ٧ .

(٥٩) حول هذا النوع من الإفتقار الأسلوبي راجع : J. Levy, 1966, S. 115f

(٦٠) راجع : G. Schregle, 1977, S. 678, 764 .

(٦١) راجع : G. Schregle, 1977, S. 216, 1024 .

(٦٢) انظر : ف . كافكا ، ١٩٧٠ أ ، ص ٧ . لا يرجع هذا التعديل الذي أدخله منسي على النص إلى الترجمة الإنكليزية . راجع بهذا الخصوص :
F. Kafka, 1181 A S.7

(٦٣) انظر : ف . كافكا ، ١٩٦٨ ، ص ١٨ ، ٨٢ ، ٩٣ راجع : كذلك
G. Schregle, 1977 ..

(٦٤) المرجع نفسه ، ص ١٣٩٢ .

(٦٥) في مقابلة صحفية يذكر نجيب محفوظ « كافكا » كأحد الأدباء الأجانب الذين تأثر بهم . راجع : ن . محفوظ ، ١٩٨٠ ب ؛ وبخصوص تأثر غادة السمان بـ « كافكا » راجع : ح . الخطيب ، ١٩٨٠ ، ص ٦٨ .

(٦٦) انظر : ر . طاظا ، ١٩٧٩ ، ص ١٤٨ .

(٦٧) المرجع نفسه ، ص ١٥٩ وما بعدها .

الهوامش

(٦٨) راجع : ح . الخطيب ، ١٩٨٠ ، ص ١٨٢ وتتمتها . من الملاحظ أن استقبال « كافكا » في إيران قد أتخذ مساراً مشابهاً . ف « كافكا » الذي « أثر في إيران بسرعة ، كما لم يؤثر كاتب ناطق بالألمانية ، وأثرى الأدب الإيراني المعاصر ، . . . جاء إلى إيران ضمن سياق إشكالية الوجودية الفرنســية . » (انظر :
M. Pfeifer (Hg.), 1979, S. 131 f. .)

(٦٩) انظر : ر. ظاظا ، ١٩٧٩ ، ص ١٦٠ .

(٧٠) انظر : ح . الخطيب ، ١٩٨٠ ، ص ١٢٧ .

(٧١) المرجع نفسه ، ص ٣٤ و ١٠٢ .

(٧٢) المرجع نفسه ، ص ١٣١ .

(٧٣) راجع حول هذا الموضوع : H. Dyserinck, 1981, S.103 .

(٧٤) يرى الناقدان نبيل سليمان وبوعلي ياسين أن تأثير « كافكا » على جورج سالم لا يقتصر على النواحي الفنية ، بل يتعدى ذلك إلى الجوانب المضمونية . راجع نفس المؤلفين ، ١٩٨٥ ، ص ٩٨ . انظر : ح . الخطيب ، ١٩٨٠ ، ص ١٣١ .

(٧٥) راجع بهذا الخصوص : G. R. Kaiser, 1980, S. 95 .

(٧٦) انظر : ح . الخطيب ، ١٩٨٠ ، ص ١٣٥ وما بعدها .

(٧٧) حول « التأثير » في علم الأدب المقارن راجع :
U. Weisstein, 1968, S. 35;. H. Dysernick, 1981, S. 124.

(٧٨) راجع : H. Binder (Hg.) 1979, S. 438 .

(٧٩) حول هذا التفسير الميتافيزيقي لرواية « القضية » راجع :
M. Brod, 1974, S. 329 f; H. Binder (Hg.) 1979, S. 17 H.

(٨٠) راجع :
U. Wagenbach, 1979, S. 44; B. Fischer, 1975, S. 33 -343 .

(٨١) راجع بهذا الخصوص :
H. Dyserinck, 1981, S. 102; R.G. kaiser, 1980, S. 22 .

(٨٢) راجع : U. Weisstein, 1968, S. 90 .

(٨٣) انظر : ف . كافكا ، ١٩٧١ ، ص ١٧ .

(٨٤) المصدر نفسه ، ص ١٢ .

(٨٥) المصدر نفسه ، ص ١٥ .

(٨٦) راجع بهذا الصدد : P.U. Beicken, 1974, S. 228—338 ;
H.Binder (Hg.) 1979, S. 44 -460 .

(٨٧) راجع بهذا الخصوص : M. Kluge / R. Radler, 1974, S.522;
H. Binder (Hg), 1979, S. 446; H. Binder, 1982, S. 274..

يرجع « بيندر » ، وهو أحد كبار المختصين في « كافكا » سيل التفسيرات هذا إلى « جهل المفسرين بالخلفيات البيوغرافية والسياق البيوغرافي لرواية القصر » .

(٨٨) انظر : ف . كافكا ، ١٩٧١ ، ص ١٥ .

(٨٩) انظر : M. Kluge / R. Radler, 1974, S. 522, E. Heller, 1976, S. 104.

يكتب « هيلر » ، وهو أحد المتخصصين في أدب « كافكا » ، حول « كلم » : « يدعى أقوى موظفي القصر (وبالنسبة لـ «ك» أعلى ممثل للسلطة) ، كلم ، وهو اسم يعني (مأزق) أو (ضيق) أو (كماشات) أو سلاسل أو السكوت الذي يبعث على الضيق . أما ماهر فلا يرى مبرراً لشرح اسم (كلم) وكأن هذا الإسم لا يحمل أية دلالات .

(٩٠) انظر : ف . كافكا ، ١٩٧١ ، ص ١٥ و ١٧ .

تتضح خلفية ماهر الإيديولوجية عبر إكثاره من استخدام مفردات وعبارات مثل « الضلال » و « المنة الإلهية » . ولكن هذا لا يعني أنه يقدم تفسيراً لاهوتياً متماسكاً لرواية « القصر » ، بل يلجأ إلى تجميع شذرات متنافرة من تفسيرات مختلفة .

(٩١) انظر : M. Kluge / R. Radler (Hg.), 1474, S. 523

(٩٢) انظر : ف . كافكا ، ١٩٧١ ، ص ١٦ وتتمتها .

(٩٣) راجع بخصوص هذا الموضوع : P.U. Beicken, 1974, S. 335, H. Binder (Hg). 1979, S. 460 ff.

(٩٤) راجع : Th. W. Adorno, 1969, S. 452

(تيودور أدورنو » أحد مؤسسي ما اصطلح على تسميته بـ « المدرسة الفرانكفورترية » في الفلسفة ، وله إسهامات هامة في نظرية الجمال .

(٩٥) انظر : ف . كافكا ، ١٩٧١ ، ص ١٦ و ٣ .

(٩٦) راجع : M. Kluge / R. Radler, 1974, S. 522;. H. Binder (Hg.) 1979. Bd.2 S. 458 .

(٩٧) راجع : نفس المؤلف ، ١٩٧٠ ب . صدرت الترجمة العربية لرواية « أمريكا » ضمن سلسلة « روايات الهلال » ، ونوعيتها اللغوية الأسلوبية متردية جداً ، بحيث تذكرنا بترجمة رواية « الملاك الأزرق » لـ « هاينريش مان » .

(٩٨) إن أهم حدث على صعيد تعريب قصص (كافكا) هو صدور مجموعة « سور الصين » ، التي أنجزها سامي الجندي عن الفرنسية ، وتضم عدداً مرموقاً من قصص « كافكا » الهامة . راجع : ف . كافكا ، ١٩٨٢ .

(٩٩) عرفت المنطقة العربية جدالات مشابهة حول مفكرين آخرين من أصل يهودي

هما : « كارل ماركس » و « سيغموند فرويد » . راجع بهذا الخصوص : ص . قدسي ، ١٩٧٦ .

(١٠٠) راجع : ف . دراج / م . موعد ، ١٩٧٤ ، ص ١٢٨ .

(١٠١) المرجع نفسه ، ص ١٣٠

(١٠٢) المرجع نفسه ، ص ١٣٢ .

(١٠٣) انظر : H. Binder (Hg), 1979, Bd.2 S. 328; F. Kafka, 1967, S. 755 .

يقول « كافكا » في تلك الرسالة : « أنت تعلمين أن اثنين يتنازعان في داخلي . المهم بالنسبة إلي هو أن أحيط بكامل المجتمع الإنساني والحيواني ، أن أفهم ميوله الأساسية ورغباته ومثله الأخلاقية ، وأن أردها إلى تعليمات بسيطة . . بحيث أنظر إليها كلها بعين الرضى . »

(١٠٤) راجع : H. Binder, 1982, S. 203 f. جاء في تلك الرسالة : « سرت في الغابة حزيناً مثل ابن آوى ، . قضيت الليلة حزيناً مثل ابن آوى . أتصور ابن آوى ، كيف يجد علبة سردين فقدتها إحدى القوافل ، فيحطم التابوت التنكي ، ويلتهم الجثث منه . مع أنه ربما يختلف عن الإنسان في أنه مجبر ولا يريد . . . أما نحن فنريد ولسنا مجبرين . » (انظر : F. Kafka, 1981 a,S. 106 .) .

(١٠٥) انظر : F. Kafka, 1952, S. 328 .

(١٠٦) انظر : ف دراج / م . موعد ، ١٩٧٤ ، ص ١٣١ .

(١٠٧) راجع : H. Binder, 1982, S. 203 .

(١٠٨) انظر : P. U. Beicken, 1974, S. 117

(١٠٩) من أشهر تلك التصريحات الفقرة الشهيرة الواردة في « دفاتر الاوكتاف » ، حيث يقول « كافكا » : « لم تقدني إلى الحياة يد المسيحية مثل كيركجارد ، ولا تلقفت آخر أطراف بمعطف الصلاة اليهودي ، مثل الصهاينة . » (انظر : F. Kafka, 1953, S. 12,1)

(١١٠) راجع : ر . غارودي ، ١٩٦٨ ، ص ١٥٣ .

(١١١) انظر : F. Kafka, 1951, S. 564 .

(١١٢) انظر ك . سعد الدين ، ١٩٧٩ ، ص ٥٧ .

(١١٣) المرجع نفسه ، ص ٥٧ وتتمتها .

(١١٤) المرجع نفسه ، ص ٥٩ .

(١١٥) المرجع نفسه ، ص ٥٩ وتتمتها .

(١١٦) المرجع نفسه ، ص ٦١ .

(١١٧) راجع بهذا الخصوص: J. Maier U. Beicken 1681,290 S.:
من المؤسف حقاً أن بعض الجهلة من العرب يعتقد أن المجازر النازية ضد اليهود كانت لصالح العرب ، على مبدأ : « عدو عدوي صديقي » . ولكن هؤلاء يتجاهلون أن إضطهاد يهود أوروبا من قبل النازية أعطى الصهيونية فرصة تقديم نفسها كمنقذ لهم ، بعد أن كانت تعاني من العزلة ، لأن الجاليات اليهودية الأوروبية كانت قبل ذلك لا تفكر بالهجرة إلى فلسطين .

(١١٨) راجع : ك . سعد الدين ، ١٩٧٩ ، ص ٦٦ .

(١١٩) راجع : H. Binder, 1982, S. 174 f.

(١٢٠) انظر : الأقلام ، ٩ / ١٩٧٩ ، ص ٤ .

(١٢١) راجع : المعرفة ، ٢٤١ / ١٩٨٢ ، ص ٥ .

(١٢٢) راجع : ب . أمين ، ١٩٨١ ، ص ٥ وما بعدها .

(١٢٣) المرجع نفسه ، ص ٩ ، ١٠ .

(١٢٤) المرجع نفسه ، ص ١٥ .

(١٢٥) المرجع نفسه ص ١٩ .

(١٢٦) المرجع نفسه ص ٢١ .

(١٢٧) المرجع نفسه ، ص ٢٨ .

(١٢٨) راجع بهذا الخصوص : P.U. Beicken, 1974, S. 8-20 ;
H. Binder (Hg.) 1979, S. 3– 14 .

(١٢٩) انظر : ب . أمين ، ١٩٨١ ، ص ٢٨ ، ٣٤ وما بعدها .
يشارك العديد من كبار باحثي ومفسري « كافكا » السيدة أمين هذا الرأي ، إذ يرفضون مثلها التفسيرات الصهيونية لأعمال « كافكا » ، تلك التفسيرات التي فتح « برود » لها الباب على مصراعيه . فقد رفض الفيلسوف والناقد النمساوي المعروف « إرنست فيشر » الأسطورة التي نسجها « برود » حول تدين « كافكا » قائلا : « إن برود غير قادر على تدعيم هذه الأسطورة ، لا من خلال أعمال كافكا ، ولا من خلال كلمة واحدة في مئات الرسائل والأحاديث التي خلفها . »
(E. Fischer, 1975, S. 351) .

(١٣٠) انظر : ب . أمين ، ١٩٨١ ، ص ٦١ ، ٦٣ ، ٦٥ . راجع كذلك :
M. Brod, 1977, S. 163–167 لا سيما الصفحة ١٦٤ ، حيث يكتب « برود »
حول « الشعور بالغربة » عند « كافكا » : « إنه الشعور الخاص الذي يكنه اليهودي الذي يريد أن يستقر في بيئة غريبة . »

تشير المؤلفة هنا إلى قول « برود » : « علماً بأن هذا التفسير اليهودي الخاص يسير يداً بيد مع التفسير الإنساني العام ، دون أن ينفي أحدهما الآخر أو يشوشه . »

(١٣١) انظر : ب . أمين ، ١٩٨١ ، ص ٥١ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٥٥ .

(١٣٢) المرجع نفسه ، ص ٢٥٣. راجع أيضاً : F. Kafka. 1970, S.341.

(١٣٣) راجع : ب . أمين ، ١٩٨٢ ، ص ١٧٤ .

(١٣٤) شهد استقبال « كافكا » عالمياً العديد من التجسيدات السياسية والنقاشات المشحونة إيديولوجياً . ولكن نادراً ما بلغت الجدالات تلك الدرجة من الإعتباطية واللا عقلانية التي برزت في الجدال العربي حول صهيونية « كافكا » : راجع بهذا الخصوص :
K.H. Fingerhut, 1981.

(١٣٥) راجع بهذا الخصوص : G. R. Kaiser, 1980, S. 31 .

(١٣٦) حول مسألة التغلغل الثقافي راجع : B. Tibi, S. 57 ff.

الفصل السابع :

(١) راجع بهذا الخصوص : U. Merkel, 1681, S. 31 .

(٢) حول الدور الذي تلعبه شهرة الأديب في تلقيه خارج بلاده راجع :
Moog - Gruenewald, 1981, S.65 ونحن نرى مع المؤلفة أنه من الخطأ تسويغ أية ترجمة أدبية بشهرة الكاتب ، كما يفعل بعض المترجمين العرب .

(٣) لقد حاولنا تحديد الخطوط العريضة لتلك الحاجات في محاضرتنا « الترجمة بين أنصارها وخصومها » (١٩٨٦/٦/٢٢) .

(٤) نتفق في الرأي مع أولئك الذين يرون أن استقبال الآداب الأجنبية قد ينطوي على شكل من أشكال التبعية الثقافية . ولكن خلافاً لهؤلاء نرى أن هذه التبعية تتجلى بادىء ذي بدء في اختيار العمل المترجم ، وهو اختيار يجب أن يتم انطلاقاً من تقدير سليم للحاجات الثقافية للمجتمع العربي المستقبل . فعندما يستهدي المترجمون بتلك الحاجات ، تتحول الترجمة الأدبية إلى وسيلة لإغناء الثقافة العربية وتجديدها وإلى مساهمة في تطوير المجتمع

العربي وتقدمه . وإذا كنا نرفض مواقف أولئك الذين ينكرون الدور الإيجابي التجديدي للترجمة ، فاننا لا نستطيع أن نشاطر الرأي أولئك الذين يمجدون الترجمة بصورة مطلقة وبشكل غير نقدي ، متجاهلين البنى المتناقضة وغير المتكافئة القائمة حالياً في العلاقات الثقافية الدولية . انظر بهذا الخصوص دراسة تيسير شيخ الأرض حول الترجمة (١٩٨٥) والنقاش الذي دار بيننا وبينه حول هذه المسألة (١٩٨٥/٨/٨ جريدة تشرين) .

(٥) في هذا السياق نود أن نذكر بالدور التجديدي الهام الذي لعبته الترجمة الأدبية في مراحل مختلفة من تطور الأدبين العربي والألماني . راجع بهذا الصدد :
G. R. Khoury 1917, F. Apel, 1982, S. 36-89) .

(٦) من المعروف أن الترجمات الرديئة يمكن أن تشوه صورة أديب معين ، بل صورة أدب بأكمله . راجع حول هذه المسألة :
E. Koppen, 1981 S. 152 f .

(٧) راجع : U. Merkel – 1981, S. 96 .

(٨) لا يوجد حتى اليوم بالعربية أي عرض واف لتاريخ الأدب الألماني . والعرض الوحيد الموجود هو كتاب « أنجيلوز » المترجم عن الفرنسية (١٩٨٠) . في هذا السياق نشير أيضاً إلى كتاب عدنان رشيد حول الكلاسيكية في الأدب الألماني (١٩٨٣) .

وقد بلغنا مؤخراً أن ترجمة عربية لكتاب « كورت روتمان »: التاريخ المختصر للأدب الألماني » قد صدرت حديثاً عن دار عويدات ، بيروت ، وقد أنجز هذه الترجمة الكاتب والمترجم السوري سليمان توفيق ، الذي نقل إلى الألمانية عدداً من أعمال الأدب العربي المعاصر .

(٩) في هذا الإطار يدخل كتاب « فالترهنيك » : « الدراما الحديثة في ألمانيا » ، الذي توخينا من تعريبه مساعدة القراء العرب على فهم المسرحيات الألمانية المترجمة ، التي يزداد عددها عاماً بعد عام ، في سياقها التاريخي الصحيح (راجع : المؤلف نفسه ، ١٩٨٣) . ونرى أنه من المفيد جداً تعريب مراجع مشابهة حول الأجناس الأدبية الأخرى .

* * *

فهرس بأهم المراجع والمصادر

أولا ــ المراجع باللغة العربية :

– الاداب الأجنبية ، ٣٠ – ٣١ ، ١٩٨٢ (ملف حول غوته)
– أمين ، بديعة (١٩٨١) : هل ينبغي إحراق كافكا ؟ بيروت .
– أمين ، سمير (١٩٧٤) : التطور اللا متكافىء . ترجمة برهان غليون . بيروت .
– أنجيلوز ، فرانسوا (١٩٨٠) : الأدب الألماني . ترجمة هنري زغيب . بيروت .
– الآلام ، ١٩٧٩/٩ (عدد خاص حول الأدب الصهيوني) .
– اوزبورن ، تشارلز (١٩٦٧) : كافكا . ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد . بيروت
– أيوب ، سهيل (١٩٥٥) : قصص مختارة من الأدب الألماني . بيروت .
– أيوب ، فؤاد (١٩٥٣) : روائع من الأدب الألماني . دمشق .
– بدر ، طه عبد المحسن (١٩٧٧) : تطور الرواية العربية في مصر ١٨٧٠ – ١٩٣٧ القاهرة . روتمان ، كورت (١٩٩٠) : تاريخ الأدب الألماني ، تر . سليمان توفيق ، بيروت ، دار عويدات .
– بدوي ، عبد الرحمن (١٩٨٠) : في الشعر الأوروبي ، بيروت ، ط ٢ .
– تامر ، زكريا (١٩٨٠) : صهيل الجواد الأبيض . دمشق .
– جيته ، (١٩٨٠) : آلام فارتر . ترجمة أحمد حسن الزيات وتقديم طه حسين بيروت .
– جوته (١٩٧١) : فاوست ، ترجمة محمد عوض محمد . القاهرة . الطبعة الخامسة .
– حاج شاهين ، سمير (١٩٨٠) : لحظة الأبدية . دراسة الزمان في أدب القرن العشرين ، بيروت .
– حسن ، محمد عبد الغني (١٩٦٦) : فن الترجمة في الأدب العربي . القاهرة .
– حسين ، طه (١٩٧٠) : ألوان . القاهرة ، ط ٤ .
– حقي ، يحي (١٩٦٦) : فجر القصة المصرية . القاهرة .
– الخطيب ، حسام (١٩٨٠) : سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية . دمشق ، ط ٢ .

المراجـع والمصـادر :

– الخوري – المقدسي ، أنيس (١٩٦٧) : الإتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث . بيروت ، ط ٤ .

– دراج ، فيصل (١٩٨١) : العلاقة الروائية في العلاقة الإجتماعية . الطريق ٣ – ٤ / ١٩٨١ .

– دراج ، فيصل / موعد ، محمود (١٩٧٤) : محاولة قراءة في فكر كافكا السياسي . الموقف الأدبي ، ٦ / ١٩٧٤ .

– الراعي ، علي (١٩٨٠) : المسرح في الوطن العربي . الكويت .

– رودنسون ، مكسيم (١٩٧٤) : الإسلام والرأسمالية . ترجمة نزيه الحكيم . ط ٢ . بيروت

– رشيد ، عدنان (١٩٨٣) : دراسات في الأدب الكلاسيكي الألماني . الرياض .

– رضوان ، كمال (١٩٨٣) : فكرة فاوست منذ عصر غوته . الفصول ٤ / ١٩٨٣ .

– ريلكه (١٩٦٢) : قصائد . ترجمة ممدوح حقي . دمشق .

ريمارك ، اريش ماريا (١٩٨٣) ، ثلاثة رفاق ، ترجمة ليلى نعيم ، تقديم نبيل حفار : (نفسه : ١٩٨٣) : ليلة لشبونة ، تر . ليلى نعيم ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات .

– زفايج ، ستيفان (١٩٧٣) : لاعب الشطرنج وطونيو كروجر . ترجمة وتقديم يحيى حقي . القاهرة . (١٩٨٨) فوضى المشاعر تر . ميشيل واكيم وقصي أتاسي ، أتاسي ، دمشق ، دار طلاس .

– زياده ، مي (١٩٨٠) : ابتسامات ودموع أو الحب الألماني . بيروت .

– سالم ، جورج (١٩٦٢) : في المنفى . بيروت .

– سليمان ، نبيل وبوعلي ياسين (١٩٨٥) : الأدب والإيديولوجيا في القصة السورية . اللاذقية . ط ٢ .

– سعد الدين ، كاظم (١٩٧٩) : حل رموز كافكا الصهيونية . الأقلام ١٩٧٩/٩

– سمعان ، أنجيل (١٩٨٠) : الرواية الإنكليزية المترجمة إلى العربية في : عالم الفكر ، ٣ / ١٩٨٣ .

– شريم ، جوزيف ميشال (١٩٨٢) : منهجية الترجمة التطبيقية . بيروت .

– شيخ الأرض ، تيسير (١٩٨٥) : لماذا الترجمة ؟ لماذا الكتابة ؟ الموقف الأدبي ، أيار – حزيران / ١٩٨٥ . شيللر ، فريدريش (١٩٨١) : اللصوص (١٩٨٢) : فلهلم تل ، ترجمة وتقديم عبد الرحمن بدوي ، الكويت ، وزارة الإعلام .

– صدقي ، عبد الرحمن (١٩٦٠) : الشرق والإسلام في أدب غوته . القاهرة .

– ضيف ، شوقي (١٩٦١) : الأدب العربي الحديث في مصر . القاهرة .

المراجـع والمصـادر :

– طيبي ، بسام (١٩٨١) : حول حركة ترجمة الأعمال العلمية والأدبية من اللغات الأوروبية إلى العربية . شؤون عربية ، ٧ / ١٩٨١ .

– ظاظا ، رضوان (١٩٧٩) : الحلم والواقع عند فرنز كافكا وزكريا تامر . المعرفة ، كانون الثاني .

– المعاني ، شجاع مسلم (١٩٨٤) : أساليب السرد والبناء في الرواية العربية الحديثه . البيان ، أيلول / ١٩٨٤ .

– عبد الملك ، أنور (١٩٧٤) : مصر مجتمع يبنيه العسكريون . بيروت .

– عبود ، عبده (١٩٨٦) : أهكذا يكون المسرح العالمي . مسرحيات شيلر في ترجماتها العربية . الحياة المسرحية ٢٨ / ١٩٨٦ .

– عبود عبده (١٩٨٢) : دورنمات بين التنوير والأسطوره . الحياة المسرحية ، ١ – ٢ / ١٩٨٢ .

– عبود ، عبده (١٩٨٦) الترجمة بين أنصارها وخصومها الموقف الأدبي ، ع ١٨٥ ، أيلول .

– عبود ، عبده (١٩٩٠) : مشكلا ت التعريب عن الألمانية . الموقف الأدبي ، ع ٢٢٧ – ٢٢٨ .

– عبود ، عبده (١٩٩٢) : الحلقة المفقودة في الحوار العربي / الألماني ، المعرفة ، ع ٣٤٦ ،

– عبود ، عبده (١٩٩٢) : الأدب المقارن ، مدخل نظري ودراسات تطبيقية . حمص ، منشورات جامعة البعث .

– العقاد ، عباس محمود (١٩٧٠) : تذكار جيته . في مجموعة أعلام الشعر ، ص ٤٥٥ – ٥٨٨ .

– غارودي ، روجر (١٩٦٨) : واقعية بلا ضفاف . ترجمة حليم طوسون . بيروت . – غفري إياد (١٩٩٠) : استقبال شيللر في العالم العربي . دمشق ، المعهد العالي للعلوم المسرحية .

– غوته ، يوهان فولفغانغ (١٩٨١) : الديوان الشرقي للمؤلف الغربي – ترجمة عبد الرحمن بدوي . بيروت ، ط٢ . – (١٩٨٩) : فاوست ، ج١ – ٣ ، ترجمة وتقديم عبد الرحمن بدوي . الكويت ، وزارة الاعلام .

المراجـع والمصـادر :

– فروخ ، عمر (١٩٦٠) : أبو العلاء المعري الشاعر الحكيم . بيروت .
– فولف ، كريستا (١٩٩١) مايبقى . تر . بسام حجار . بيروت . دار الفارابي .
– الفقي ، علي محمد (١٩٨١) : أحمد حسن الزيات ومجلة الرسالة . القاهرة
– قدسي ، صفوان (١٩٧٦) : فرويد اليهودي وفرويد الصهيوني. المعرفة ، تموز / ١٩٧٦ . – قرشولي ، عال (١٩٨١) : بريشت في المرآة العربية : الحياة الحياة المسرحية ١ – ٢ / ٨١ .
– كافكا ، فرانتس (١٩٧٩) : المسخ . ترجمة منير البعلبكي . ط ٣ – .
– كافكا ، فرانتس (١٩٦٨) : القضية . ترجمة وتقديم مصطفى ماهر . القاهرة
– كافكا ، فرانتس (١٩٧٠ آ) : المحاكمة . ترجمة جرجس منسي . القاهرة .
– كافكا ، فرانتس (١٩٧٠ ب) : أمريكا . ترجمة الدسوقي فهمي . القاهرة .
– كافكا ، فرانتس (١٩٧١) : القصر . ترجمة وتقديم مصطفى ماهر . القاهرة .
– كافكا ، فرانتس (١٩٨٢) : سور الصين . ترجمة سامي الجندي . بيروت
– كافكا ، فرانتس (١٩٨٦) : تحريات كلب ، تر . كامل يوسف حسين . بيروت ابن خلدون .
– كافكا ، فرانتس (١٩٩٠) : التحول . ترجمة وتقديم نبيل فياض : اللاذقية : دار المنارة .
– كافكا ، فرانتش (١٩٩١) في مستعمرة العقوبات . تر . زكي الأسطة ، اللاذقية ، دار الحوار .
– كافكا ، فرانتس / ويلز ، اورزون (١٩٨١) : ترجمة وإعداد ابراهيم العريس . بيروت
– كانت ، هرمان (١٩٧٣) : القاعة الكبيرة . ترجمة ميشيل كيلو . دمشق .
– لوكاتش ، جورج – (١٩٧٧) توماس مان . تر . كميل قيصر داغر ، بيروت .
– لوكاش ، جورج (١٩٧٨) : الرواية التاريخية . ترجمة صالح جواد كاظم . بغداد / بيروت ١٩٧٨ .
– لوكاش ، جورج (١٩٨٤) : غوته وعصر . ترجمة بديع عمر نظمي . بيروت .
– مان . توماس (١٩٦١): ال بودنبروك ، ترجمة محمود ابراهيم الدسوقي ، القاهرة.
– مان . توماس (١٩٧٣) : طونيو كروجر . ترجمة يحيى حقي . القاهرة .
– مان. توماس (١٩٧٧): الموت في البندقية . ترجمة كميل قيصر داغر، بيروت.
– مان ،هايزيش (١٩٦١): الملاك الأزرق . ترجمة خيرات البيضاوي. بيروت.

المراجع والمصادر :

– مان : هانيريش (١٩٨٧) الخنوع ، ترجمة وتقديم ليلى نعيم . بيروت ، دار الوحدة .

– ماهر ، مصطفى (١٩٦٥) : هرمان هيسه ومحنة الثقافة المعاصره . في : الفكر المعاصر ، اذار / ١٩٦٥ .

– ماهر ، مصطفى وآخرون (١٩٦٦) : قصص ألمانية حديثة . (ترجمة م . م . وآخرين) بيروت

– ماهر ، مصطفى (١٩٦٧) : القضية لكافكا . في : تراث الإنسانية ، تشرين الثاني / ١٩٦٧ .

– ماهر ، مصطفى (١٩٧٠) : صفحات خالدة من الأدب الألماني . ترجمة وتقديم م . م . بيروت .

– ماهر ، مصطفى (١٩٧٣) : الرواية الألمانية في القرن العشرين . في : عالم الفكر ، ٣ / ١٩٧٣ .

– ماهر ، مصطفى (١٩٧٤ ب) : صفحات خالدة من الأدب الألماني . ترجمة وتقديم . م . بيروت .

– ماهر ، مصطفى / أوله ، فولفغانغ (١٩٧٩) : سلسلة ببيليوغرافية .ميونيخ – نيويورك

– ماهر ، مصطفى (١٩٨٣ ب) : فاوست في الأدب العربي . في : فصول ، ٤ / ١٩٨٣ .

– ماهر ، مصطفى (١٩٨٧) : شيللر ، حياته وأعماله ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

– ماورر ،جورج(١٩٨٠): ما هو خاص بنا.ترجمة وتقديم عادل قرشولي.بيروت

– مكاوي ، عبد الغفار (١٩٧٢ – ٧٤) : ثورة الشعر الحديث . جزءان . القاهرة .

الجزء الأول (دراسة) ١٩٧٢ . الجزء الثاني (نصوص) ١٩٧٤ .

– محفوظ ، نجيب (١٩٧٩) الثلا ثية (السكرية – بين القصرين – قصر الشوق) – القاهرة ، مكتبة مصر .

– محفوظ ، نجيب (١٩٨٠ ا) : مذكرات ن . م في : المسيرة ، ٨ / ١٩٨٠ .

– محفوظ ، نجيب (١٩٨٠ ب) : مقابلة . في : الوطن العربي ، ٣٠ – ٦ حزيران / ١٩٨٠ .

– المعرفة ، ٢٤١ ، اذار ١٩٨٢ (ملف حول كافكا) .

المراجع والمصادر :

- المعجم الوسيط (١٩٦١) : إعداد : ابراهيم مصطفى ، أحمد حسن الزيات ، حامد عبد القادر ، محمد علي النجار . القاهرة .
- الموقف الأدبي ، ١٥٧ – ١٥٨ ، أيار – حزيران ١٩٨٤ (ملف حول شيلر)
- مومسن، كاتارينا (١٩٨١) : غوته وألف ليلة وليلة.ترجمة أحمد الحمو . دمشق
- نجيب ، ناجي (١٩٧٢) : طه حسين وفرانز كافكا . في : فكر وفن ، العدد ٢٠ .
- نجيب ، ناجي (١٩٧٥) : قصة توماس مان « ال بودبنروك » وثلاثية نجيب محفوظ . في : فكر وفن ، العدد ٢٥ .
- نجيب ، ناجي (١٩٨٢) : كيف استوعب العقاد فاوست . في وفن ، العدد ٣٧ .
- هاندكه ، بيتر (١٩٩١) : الشقاء العادي ، تر . بسام حجار ، بيروت : دار الفارابي .
- هلدرلين ، فريدريش (١٩٨٩) قصائد مختارة ، تعريب فؤاد رفقه . بيروت : دار صادر .
- هيسه ، هرمان (١٩٦٨) : قصة شاب . ترجمة وتقديم مصطفى ماهر . القاهرة .
- هيسه ، هرمان (١٩٦٩) : لعبة الكريات الزجاجية . ترجمة وتقديم مصطفى ماهر . القاهرة .
- هيسه ، هرمان (١٩٧٣) ذئب البوادي . ترجمة النابغة الهاشمي . بيروت الطبعة الثالثة ١٩٨٣ .
- هيسه ، هرمان (١٩٨١) : الرحلة إلى الشرق . ترجمة ممدوح عدوان . بيروت
- هيسه ، هرمان (١٩٨٣) : أنباء غريبه من كوكب اخر . ترجمة عبد الله صخي بيروت .
- هيسه ، هرمان (١٩٨٦) : سد هارتا . ترجمة ممدوح عدوان . عمان . دار منارات .. نفسه (١٩٨٩) : الرحلة الى الشرق . تر. سميرة الكيلاني . القاهرة .
- هيسه ، هرمان (١٩٨٦) نولب الربيع المبكر ، تر . كامل يوسف حسين ، بيروت ، دار ابن خلدون .
- هيسه ، هرمان (١٩٨٨) : المتشرد ، تر . محمد زقزاق ، بغداد ، دار المأمون .
- هيسه ، هرمان (١٩٨٩) دميان . تر . ممدوح عدوان عمان ، دار منار ات .
- هيسه ، هرمان (١٩٩٠) تجول . تر . طاهر رياض . عمان ، دار منار ات .
- هينك، فالتر (١٩٨٣): الدراما الحديثة في ألمانيا. ترجمة وتقديم عبده عبود.دمشق.

المراجع والمصادر باللغات الاجنبية :

— Abdel - Malek, Anwar (1971) : Aegypten . eine Militaerge-Sellschaft . Frankfurt /M . ...

(عبد الملك ، أنور المجتمع المصري والجيش . فرانكفورت ١٩٧١ . بالعربية ، بيروت ١٩٧٤)

— Adorno , Tbeodor W . (1969) : Aufzechnungen zu Kafka. In : Prismen . Frankfurt. M .

(أدورنيو ، تيودور : خواطر حول حول كافكا . فرانكفورت ١٩٦٩)

— Anders, Guenter (1967) : Vafka pro und Contra . Muenchen

(أندرس ، غونتر : كافكا ماله وما عليه . ميونيخ ١٩٦٧)

— Apel, Friedmar (1982) : Sprachbewegung. Heidelberg . Poetologische Untersu chung zum probelem des Uebersetens .

(ابل ، فريدمار : حركة اللغة . دراسة تاريخية - شعرية حول مشكلة الترجمة . هايدلبرغ ١٩٨٢) .

... ... (1983) : Die literarische Uebersetzung . Stuttgart,.

(المؤلف نفسه : الترجمة الأدبية . شتوتغارت ١٩٨٣)

— Arnold, Heinz L. (1983) : Franz Kafkas Werk auf Sicheren Grundlagen . In : schweizer Monats hefte , 1 / 1983 .

(أرنولد ، هاينتس : أعمال فرانتس كافكا على أسس موثوقة في : دفاتر سويسرية ، ١ / ١٩٨٣)

— Ayad , Aleya (1980) ; Sprachsch ichtung und sprachmi - Schung in der deutschen literatur Fseiburg .

(أياد ، عاليه : المستويات اللغوية والمزج اللغوي في الأدب الألماني مشكلة ترجمتهما . فرايبورغ ١٩٨٠)

— Bauer , Arnold (1961) : Stefan Zweig . Berlin .

(باور ، ارنولد : شتيفان تسفايخ . برلين ١٩٦١) .

المراجع والمصادر باللغات الاجنبية :

— Beicken , peter U . (1974) Franz Kafka . Eine Krtitsche Einfuehrung . Frankfurt a. M .

(بايكن بيتر : فرانتس كافكا . مدخل نقدي إلى البحوث . فرانكفورت ١٩٧٤)

... ... (1979) : Typologie der Kafka - Forschung In : Binder , H . (Hg .) , 1979 , Bd . 2 .

(بايكن ، بيتر : تنميط بحوث كافكا . في : ه . بيندر : ١٩٧٩ ، م ٢) .

Benjamin , walter (1981) : Ueber Kafka . Frankfurt a . M .

(بنيامين ، فالتر : حول كافكا . فرانكفورت / م ١٩٨١)

Bernsdorf Wilhelm (1969) : Woerterbuch der soziologie. Stuttgart .

(بيرنسدورف ، فيلهلم : معجم علم الإجتماع . شتوتغارت ١٩٦٩)

— Binder , Hartmut (1975) : Kafka - Kommentar zu Saemt – Lichen Erzaehlungen . Muenchen .

(بيندر ، هارتموت : تعليق – كافكا ، حول مجمل القصص . ميونيخ١٩٧٩)

... ... (Hg .) (1979) : Kafka - H andbuch in zwei Baenden . Stuttgart .

(بيندر ، هارتموت : موسوعة كافكا في مجلدين . شتوتغارت ١٩٧٩)

... ... (1982) : Kafka - Kommentar zu den Romanen . Muechen .

(بيندر ، ها رتموت : تعليق – كافكا ، حول الروايات . ميونيخ ١٩٨٢)

Brauneck , Manfred (Hg.) (1976) : der detsche Romanim 20 . Jahrhundert . Bd. 1 Bamberg ,.

(براونيك ، مانفرد : الرواية الالمانية في القرن العشرين ، م١ ، بامبرغ ١٩٧٦).

Brecht 80 . Brecht in Afrika , Asien und lateinamerka . Berlin 1981 .

(بريشت . ٨ . بريشت في أفريقيا واسيا وأمريكا اللاتينية . برلين ١٩٨١)

المراجع والمصادر باللغات الاجنبية :

Brockelmann, carl (1942) : Geschichte der arabischen literatur. Dritter supplementband, Leiden.

(بروكلمان ، كارل : تاريخ الأدب العربي . المجلد الإضافي الثالث . لا يدن١٩٤٢)

Brod, Max (1977) : Ueber Franz Kafka. Frankfurt. / M

(برود ، ماكس : حول فرانتس كافكا . فرانكفورت / م ١٩٧٧)

— Deutscher, Isaac (1966) : Lukacs, Critique de Thomas Mann. In : Temps Modernes, Nr, 241.

(دوتيشر ، اسحاق : لوكاش . نقد توماس مان . في : الأزمنة الحديثة . ع . ٢٤١ ، ١٩٦٦)

— Dib, Nahed (1979) : Die Wirkungen des Stueckeschreibers B. Brecht in Aegypten. stu ttgart.

(ديب ، ناهد : تأثيرات المؤلف المسرحي بريشت في مصر . شتوتغارت ١٩٧٩)

— Dyserinck, Helmut (1981) : Komparatistik. Eine Einfuehrung. Bonn.

(ديسرينغ ، هلموت : مدخل إلى علم الأدب المقارن . بون ١٩٨١)

— Field, g. W. (1979) : Hermamn Hesse (Kommentar zu Saemtlichen Werken. Stuttgart.

(فيلد ، ج . ف : هرمان هيسه . تعليق على كامل أعماله . شتوتغارت ١٩٧٩)

— Fingerhut, Karl - Heinz (1981) : Die Varwandlungen Kafkas. In : Koepf, s., 1981.

(فينغرهوت ، كارل – هاينتس : تحولا ت كافكا . في : ج كوبف ، ١٩٨١)

— Fischer, Ernst (1975) : Von Grillparzer zu Kafka. Frankfurt / M.

(فيشر ، إرنست : من غريلبارتسر إلى كافكا . فرانكفورت / م ١٩٧٥)

— Freemann, Ralph (1982) : Hermann Hesse. Autor der Krisis. Frankfurt/ M.

المراجع والمصادر باللغات الاجنبية :

(فريمان ، رالف : هرمان هيسه . مؤلف الأزمة . فرانكفورت / م . ١٩٨٢)

— Garaudy, Roger (1966): Franz Kafka, die moderne Kunst Und Wir. In Franz Kafka aus Prager sicht. Berlin.)

(روجيه غارودي : كافكا والفن الحديث ونحن . برلين ١٩٦٦)

.. Grimm, Gunter (1977): Rezeptionsgeschichte (Grund - Legung Einer Theorie. Muenchen.

(غريم ، غونتر : تاريخ الإستقبال . تأسيس نظريه . ميونيخ ١٩٧٧)

— Heller, Erich (1976): Franz Kafka. Muenchen.

(هيلر ، إريش : فرانتس كافكا . ميونيخ ١٩٧٦)

— Hesse, Hermann (1970) : Gesammelte Werke. Frankfurt / M.

(هيسه ، هرمان : مجموعة الأعمال : فرانكفورت / م ١٩٧٠)

— Janouch, Gustav (I981) : Gespraeche mit Kafka. Frankfurt / M.

(يانوش ، غوستاف : أحاديث مع كافكا . فرانكفورت م / ١٩٨١)

— Jauss, Hans - Robert (1977): Aesthetische Erfahrung Und Literarische Hermeneutik. Muenchen.

(ياوس ، هانس ، روبرت : التجربة الجمالية ونظرية التأويل الأدبي . ميونيخ ١٩٧٧)

— Jendreiek, Helmut (1977) : Thomas Mann. Der demokratische Roman. Duesseldorf.

(يندرايك ، هلموت : توماس مان . الرواية الديمقراطية . دسلدورف ١٩٧٧)

— Kafka, Franz (1951) : Tagebuecher 1910 – 1923. Gesammelte Werke. Hg. V. Max Brod. Franhfurt / M.

(كافكا ، فرانتس : يوميات ١٩١٠ – ١٩٢٣ . مجموعة الأعمال . إصدار ماكس برود . فرانكفورت ١٩٥١)

... ... (1952) : Briefe an Milena. Gesammelte Werke. Hg. V. Max Brod. Frankfurt / M.

المراجع والمصادر باللغات الاجنبية :

(كافكا ، فرانتس : رسائل إلى ميلينا . مجموعة الأعمال . إصدار ماكس برود . فرانكفورت ١٩٥٢)

... ... (1958) : Gesammelhe Werke . Hg . Max Brod . Frank Furt / M .

(مجموعة الأعمال . فرانكفورت / م ١٩٥٨)

... ... (1958) : Hchzeitsvorbereitungen auf dem Lande Und andere Prosa aus dem Nachlass . Hg . V . Max Brod . Frankfurt A . M .

(كافكا ، فرانتس : استعدادات عرس في الريف وكتابات نثرية أخرى من التركه. إصدار ماكس برود . فرانكفورت / م ١٩٥٣)

... ... (1957) : Briefe an Felice . Gesammelte Werke . Hg . Max Brod . Frankfurt / M .

... ... (1970) : Saemtliche Erzaehlunaen . hg . Paul Raabe . Frankfurt / M .

... ... (1981) : Briefean Otla und die Familie . Hg . v . Hartmut Binder und Klaus Wagenbach . Frankfurt . A . M .

(كافكا ، فرانتس : رسائل إلى اوتلا والعائلة . إصدار هارتموت بيندر وكلاوس فاغنباخ . فرانكفورت / م ١٩٨١)

... ... (1981) : The Trial . Translated by Willa and Edwin Muir . London .

(كافكا ، فرانتس : المحاكمة . ترجمة فيلا د إدفين موير . لندن ١٩٨١)

— Kaiser , Gerhard R . (1980) : Einfuehrung in die Vergl– eichende Literaturwissensschaft . Darmstadt .

(كايزر ، جيرهاردر . : مدخل إلى علم الأدب المقارن . دارظشتات ١٩٨٠)

... ... (Hg.) : (1980) Vergleichende Lieraturforschung in Sozialististisehen Laendern . Stuttgart .

(كايزر ، جيرهاردر : البحوث الأدبية المقارنة في الأقطار الإشتراكية . شتوتغارت ١٩٨٠)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المراجع والمصادر باللغات الاجنبية :

— Karasholi , Adel (1920) : Das Lehrstueck Die Ausnahme und die Regel Von Bertolt Brecht und die arabisehe Brecht – Rezeption . Leibzig .

(قرشولي ، عادل : مسرحية برتولت بريشت التعليمية « الإستثناء والقاعدة » واستقبال بريشت عربياً . لا يبزيغ ١٩٧٠)

— Khoury , R . g . (1971) : Die Rolle der Uebersetzung In der modernen Renaissance des arabischen Schrifttums . In : Die Welt des Islams . Nr . 1 / 2 / 1971 / S . 1 - 10 .

(خوري ، ج . ر : دور التركات في النهضة الحديثة للكتابة العربية . في : عالم الإسلام ، ١ – ٢ / ١٩٧١ .

— Kindlers Literaturlexikon . Zuerich 1967 .

(قاموس كيندلر الأدبي . . زيوريخ ١٩٦٧)

— Kluge , Manfred und Radler , Rudolf (Hg ..) (1974) : Hanptwerke der deutschen literatur . Muenchen .

(كلوغه ، مانفرد ورادلر ، رودولف : الأعمال الرئيسية للأدب الألماني . ميونيخ ١٩٧٤)

— Koehler (Lotte (1965) : Hermann Hesse . In : Wiese , Benno V : Deutsche Dichter der Moderue . Berhn .

(كوهلر ، لوته : هرمان هيسه . في : فيزه ، بيو : أدباء الحداثة الألمان . برلين ١٩٦٥)

— Koller , Werner (1984) : Einfuehrung In die Uebersetzuugs-wissenchaft . Hleidelberg .

(كولر ، فيرنر : مدخل إلى علم الترجمة . هايدلبرغ ١٩٨٤)

— Koppen . (1977) : Nationalitaet und Interna — Tionalitaet . In : Thomas Mann1875 - 1975 . Frankfurt A . M .

(كوبن إرفين : القومية والأممية في « جبل السحر » . في : توماس مان ١٨٧٥ – ١٩٧٥. فرانكفورت / م . ١٩٧٧)

المراجع والمصادر باللغات الاجنبية :

— — — — (1981) : Die Literarische Uebersetzung . In : M . Schmeling (Hg .), 1981 .

(نفسه : الترجمة الأدبية . في : م شميلينغ ١٩٨١) .

— Laemmert, Eberhard (1965) : Thomas Manns Buddden-Brooks . In : Wiese , Benno. (Hg .) : Der Deutsche Roman . Bd . 2 . Duesseldorf .

(ليمرت ، ايبرهارد : بودنبروكس لتوماس مان . في : فيزه ، بينو : الرواية الألمانية . م ٢ . دوسلدورف ١٩٦٥)

— Levy , Jiri (x965) : Die Literarische Uebersetzung . Theorie Einer Kunstgattung . Stuttgart .

(ليفي ، جيري : الترجمة الأدبية . نظرية جنس فني . شتوتغارت ١٩٦٩)

— Lexikon deu heutschspraehiger Schriftsteller. Leibzig 1974.

(معجم الكتاب الناطقين بالألمانية . لايبزيغ ١٩٧٤)

— Ludwig , Martin R . (.976) : Perspektive und Weltbild in Thomas Manns , Buddenbrooks ' . In : Brauneck , Manfred (Hg .) : Der deutche Roman im . 20 . Jahrhundert . Bd . 1 . Bamberg .

(لودفيغ ، مارتين : المنظور ورؤية العالم في ' بودنبروكس ' توماس مان . في : بروانبك ، مانفرد : الرواية الألمانية في القرن العشرين . م ١ . بامبرغ ١٩٧٦)

... ... (1957) : Thomas Mann . Berlin .

(لودفيغ ، مارتين : توماس مان . برلين ١٩٥٧)

— Maier , Johann und Schaefer, Peter (1981) : Kleines Lexikon Des Judentums . Stuttgart .

(ماير ، يوهان وشيفر، بيتر : معجم اليهودية الصغير . شتوتغارت ١٩٨١)

— Mann , Heinrich (1976 a): Werkauswahl in zehn Baenden . Duesseldorf .

(مان ، هانيريش : أعمال مختارة في عشر مجلدات . دوسلدورف ١٩٧٦)

… … (1976 b) : The blue Angel . Translated by Howard Fertig . New York . First published 1932 .

(مان ، هاينريش : الملاك الأزرق . ترجمة هوارد فيرتيغ . نيويورك ١٩٧٦ . نشرت للمرة الأولى عام ١٩٣٢)

— Mann , Thomas (1974) : Gesammelte Werke in dreizehn Baenden . Fraubfurt a . M

(مان ، توماس : مجموعة أعماله في ثلا ثة عشر مجلداً . فرانكفورت / م ١٩٧٤)

— Martini, Fritz (1984) : Deutsche Literaturgeschichte von den Anfângen bis zur Gegenwart . Stuttgart .

(مارتيني ، فريتس : تاريخ الأدب الألماني منذ البدايات وحتى الوقت الحاضر . شتوتغارت ١٩٨٤)

— Mendelsohn , Peter de (1975) : Der Zauberer . das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. 1 . Teil . Frankfurt / M .

(مندلسوهن ، بيتر دي : الساحر . حياة الأديب الألماني توماس مان . الجزء الأول . فرانكفورت / م ، ١٩٧٥)

Merkel, Ulrich (1982) : Erfahrungen mit und Beobachtungen zur Rexeption der deutschen Literatur in Laendern der 3.Welt. In: Stocher , K (Hg.) : Lieratur der Moderne im Deutschunterricht. Koenigstein / Ts .

(منيركل، أولرنش : تجارب وملاحظات حول استقبال الأدب الألماني في بلدان العالم الثالث . في : شتوكر ، كارل : الأدب الحديث في تدريس الألمانية . كونيغشتاين / حس . ١٩٨٢)

— Michels , Volker (hg .) (1977) : Materialien Zu Hesses Glasperlenspiel . Frankfurt a . M .

(ميشلز ، فولكر : مواد حول « لعبة الكريات الزجاجية » لهيسه . فرانكفورت / م . ١٩٧٧)

المراجع والمصادر باللغات الاجنبية :

— Mileck , Josef (1977) : Die Namen in Hesses Glasperlens - piel . In : U . Michels (hg .) 1977 , Bd . 2 .
(ميلك ، يوزف : الأسماء في « لعبة الكريات الزجاجية » لهيسه . في : ف . ميشلز ، ١٩٧٧ ، م ٢)

— Moog - Gruenewald , Maria (1981): Einfuehrung in Die RezeptionsforsehungW. In : M . Schmeling (hg .) , 1981 .
(موغ – غرونيفالد ، ماريا : أبحاث التأثير والإستقبال . في : م . شميلينغ ، ١٩٨١)

— Mueller , Friedrieh Max (1972) : Deutsche Liebe . Aus den Blaettern eines Fremdlings. Leibzig .
(مولر ، فريدريش ماكس : حب ألماني . من أوراق غريب . لا يبزيغ ١٨٧٣)

— Papenfuss, Dietrich und Juergen Soering (hg.) '1976) Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur im Ausland . Stuttgart .
(بابيفوس ، ديتريش ويورغين زورينغ : استقبال الأدب الألماني المعاصر في الخارج . شتوتغارت ١٩٧٦)

— Pfeifer , Martin (hg .) (1977) : Hermann Hesses WeltWei . te Wirkung . Fraknfurt / M . Bd . 1 .
(بغايغر مارتين: تأثير هرمان هيسه على المستوى العالمي. فرانكفورت/م ١٩٧٧ ،م١)

... ... (hg .) (x9z9) : Hermann Hcesses WeltWeite Wirkuug . Frankfurt M . , Bd 2 .
(بغايغر ، مارتين : تأثير هرمان هيسه على المستوى العالمي . فرانكفورت / م ، ١٩٧٩ ، م ٢)

... ... (1980) : Hesse . Kommentar Zu saemtlichen Werken . Muenchen .
(بغايغر ، مارتين : هيسه . شرح لكامل أعماله . ميونيخ ١٩٨٠)

— PoPovic , Anton (1981) : Uebersetzung und Kommunika . Tion . In : W . Wilss (hg .) 1981 .

المراجع والمصادر باللغات الاجنبية :

(بوبوفيتش ، أنتون : الترجمة والتواصل . في : ف . فيلس ، ١٩٨١)

— Reiss , Katharina (1971) : Moeglichkeiten und Gren. zen der Uebersetzungskritik . Muenchen .

(رايس ، كاتارينا : إمكانيات وحدود نقد الترجمة . ميونيخ ١٩٧١)

— Rix , Walter (hg .) (1980) : Hermann Sudermanns Werk und Wirkung , Wuerzburg .

(ريكس ، فالتر : هرمان زودرمان . الأعمال والتأثير . فورتسبورغ ١٩٨٠)

— Rodinson , Maxim (1971) : Islam und Kapitalismus . Frankfurt / M .

(رودينسون ، مكسيم . الإسلام والرأسمالية . فرانكفورت ١٩٧١)

— RUediger, Horst (.981) : Europaersche lilratur - Weltlit teratur . In : KomParatistik . Heidelberg .

(روديغر ، هورست : الأدب الأوروبي — الأدب العالمي . في : كومباراتستيك . هايدلبرغ ١٩٨١)

— Schmeling , Manfred (1979) : Das offene Kunstwerk in der Uebersetzung . In : arcadia , 1 / 1979 .

(شميلينغ ما نفرد : العمل الفني المفتوح في الترجمة ، في : أركاديا ١ / ١٩٧٩)

... ... (hg .) (1981) : Vergleichende literaturwissenschaft. Theorie und praxis . Wiesbaden.

(شميلينغ ، ما نفرد : علم الأدب المقارن . النظرية والتطبيق . فيسبادن ١٩٨١)

— Schregle , Goetz (1977) : Deutsch — arabisehes Woerterbuch . Wiesbaden .

(شريغله ، غوتس : القاموس الألماني — العربي . فيسبادن ١٩٧٧)

Schroeter, Klaus (1967) : Heinrich Mannin Selbstzcugnissen Und Bilddokumenten . Reinbek .

(شروتر ، كلاوس : هاينريش مان في شهادات ذاتية ووثائق مصورة. راينبك١٩٦٧)

... ... (1976) : Zu Heinrich Manns Professor Unrat In : M . Brauneck (hg .) , 1976 , S 107 — 115 .

(شروتر ، كلاوس : حول « بروفسور أونرات » لهاينريش مان. في. م.براونيك١٩٧٦)

المراجع والمصادر باللغات الاجنبية :

— Schuetz , Eberhard und Jochen vogt (1977) : Einfueherung in die deutsche litreratur des 20 . Jahrhunderts . Bd . 1, Opladen

(شوتس ، ايبرهارد يرخن فوغت : مدخل إلى الأدب الألماني في القرن العشرين . م ١ ، اوبلادن ١٩٧٧) .

— Sprache im technischen Zeitalter , 9 / 1985 .

(اللغة في عصر التقنية)

— Tibi , Bassam (1971) : Zum Nationalismus in der , 3 . Welt am arabischen Exempel . Frankfurt / M .

(طيبي ، بسام : حول القومية في العالم الثالث إنطلاقاً من المثال العربي . فرانكفورت/م ١٩٧١)

... ... (1972) : Sprachentwicklung und Sozialer Wandel . In : Die Dritte Welt , 4 / 1972 .

(طيبي ، بسام : تطور اللغة والتحول الإجتماعي . في : العالم الثالث ، ٤ / ١٩٧٢)

... ... (1973) : Militaer und sozialismus in der Dritten welt . Frankfurt/ M .

(طيبي ، بسام : العسكريون والإشتراكية في العالم الثالث . فرانكفورت / م ١٩٧٣)

... ... (1981 a) : Kommunikatioss trukturen der weltgesell - schaft . In : Beitraege zur Konflikt — forschung , 3 / 1981 .

(طيبي ، بسام : بنى التواصل في المجتمع العالمي . في : مساهمات في بحوث الصراع ، ٣ / ١٩٨١)

... ... (1981 b) : Die Krise des modernen Islams . Muenchen .

(طيبي ، بسام : أزمة الإسلام الحديث . ميونيخ ١٩٨١)

— Wagensach , Klaus (1979) : Franz Kafka . Reinbek .

(فاكنباخ ، كلاوس : فرانتس كافكا . راينبك ١٩٧٩)

— Wahrig , Gerhard (1980) : Deutschehes Woerterbuch . Muenchen .

(فاهريش ، جيرهارد : القاموس الألماني . ميونيخ ١٩٨٠)

— Weisstein , Ulrich (1952) : Heinrich Mann . Tuebin — gen .

(فايزشتاين ، أولريش : هانيريش مان . توبينغن ١٩٦٢)

المراجع والمصادر باللغات الأجنبية :

... ... (1968) : Einfuehrung in die Vergleichende Literatur Wissenschaft . Stuttgart .

(فايزشتاين ، أولريش : مدخل إلى علم الأدب المقارن . شتوتغارت ١٩٦٨)

— Welzig, werner (I970) : der deutshe roman im 20 . Jahrhun - dert . Stuttgart .

(فلتسيغ ، فيرنر : الرواية الألمانية في القرن العشرين . شتوتغارت ١٩٧٠)

— Wilpert , Gero v . (1979) : Sachwoerterbuch der Literatur . Stuttgart .

(فيلبرت ، جيرو : معجم المفاهيم الأدبية . شتوتغارت ١٩٧٩)

— Wilss , Wolfgang (1976) : Uebersetzungswissenschaft . Bern .

(فيلس ، فولغانغ : علم الترجمة . بيرن ١٩٧٦)

... ... (hg .) (1981) : Uebersetzung swissenschaft . Darmstadt .

(فيلس ، فولغانغ : علم الترجمة . دار مشتات ١٩٨١)

— Youssef , Magdi (1976) : Brecht in Aegypten . Bochum .

(يوسف ، مجدي : بريشت في مصر . بوخوم ١٩٧٦)

— Zeller , Bernhar d (1978) : Hermann Hesse . Reinbek .

(تسيلر ، برنهارد : هرمان هيسه . راينبك ١٩٦٨)

— Ziema , Peter v . (1987) : Dialektik zwischen Totalitaet und Fragment . in : H . J . S chmitt (hg .) ‘Der streit um Georg Lukacs . Frankfurt / M .

(تسيما ، بيتر : الجدل بين الشمولية وعدم الإكتمال . في : هـ . ي . شميت : النزاع حول جورج لوكاش . فرانكفورت / م ١٩٧٨)

— Zirmunski , Viktor (1980): Ueber das fach verg lei - chende Literaturwissenschaft . in : G . R . Kaiser (hg .) 1980 b .

(جيرمونسكي ، فيكتور : حول فرع علم الأدب المقارن . في : ج . ر . كايزر ، ١٩٨٠ ب)

المراجع والمصادر باللغات الأجنبية :

Adorno Theodor (1969): Prismen. Frankfurt / M .

Anders, Gunter (1967): Kafka Pro und Kontra. Mûnchen .

Apel, Friedmar (1982): Sprachbewegung. Heidelberg.

Ders. (1983): Die Leterarische Uebersetzung. Stuttgart.

Arens, Hans (Hg.) (1982): Der grosse Europaer Stefan Zweig. Frankfurt .

Ayad, Aleya (1980): Sprachschichtung und Sprachmischung in der deutschen Literatur. Freiburg.

Bauer, Arnold (1961): Stefan Zweig. Berlin.

Beicken, Peter U. (1974): Franz Kafka. Eine Kritische Einfûhrung in die Forschung, Frankfurt.

Benjamin, Walter (1981) Ueber Kafka. Frankfurt a.M.

Bernsdorf, Wilhelm (1969): Wôrterbuch der Soziologie . Stuttgart .

Binder, Hartmut (1975): Kafka. Kommentar zu sâmtlichen Erzâhlungen. Munchen.

Ders. (Hg) (1979) Kafka-Handbuch in zwei Bânden. . Stuttgart .

Ders. (1982): Kafka. Kommentar zu den Romanen . Muenchen.

Brecht 80 (1981) B erlin.

Brauneck, Manfred (Hg.) (1976): Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert Bd. 1, Bamberg.

Brockelmann, Carl (1942): Geschichte der arabischen Literatur Dritter Suppelmentband. Leiden.

Brod, Max (1977): Ueber franz Kafka, Frankfurt/M.

Deutscher, Isaac (1966): Lukacs, critique de Thomas Mann. In: Temps Modernes, Nr. 241.

المراجع والمصادر باللغات الأجنبية :

Dib, Nahed (1979): Die Wirkungen des Stückeschreibers B. Brecht in Aegypten. Stuttgart.

Dyserinck, Helmut (1981): Komparatistik Eine Einführung. Bonn .

Field, G. W. (1979): Hermann Hesse. Kommentar zu . sâmtlichen Werken. Stuttgart .

Fischer, Ernst (1975): Von Grillparzer zu Kafka. Frankfurt / M .

Grimm, Gunter (1977) Rezeptionsgeschichte. München. 1977 .

Hesse , Hermann (1970): Gesammelte Werke. Frankfurt/M .

Janouch, Gustav (1981): Gespräche mit Kafka. Frankfurt/M.

Jauss, Hans-Robert (1977): Aesthetische Erfahrungenund Literarische Hermeneutik. München.

Jendreiek, Helmut (1977): Thomas Mann Der demokratische Roman. Düsseldorf .

Kafka, Franz (1951): Tagebücher 1910-1923. Gesammelte Werke. (Hg.) V. Max Brod. Frankfurt/M. Ders. (1952): Briefe an Milena. Ebed.; Ders. (1953): Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass, Ebed.; Ders. (1981 a) Briefe an Ottla nd die Familie. (Hg.) v. Hartmut Binder und Claus Wagenbach. Frankfurt/M.; Ders. (1981 b): The Trial. Translated by Willa and Erwin Muir, London.

Kaiser, Gerhard R. (1980) : Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft . Darmstat. ; Ders. (Hg.) (1980): Vergleichende Literaturforschung in sozialistischen Ländern. Stuttgart .

المراجع والمصادر باللغات الأجنبية :

Kaiser, Karl und Udo Steinbach (1981): Deutsch-arabische Beziehungen. Mûnchen .

Kindlers Literaturlexikon, Zûrich 1967 .

Kluge, Manfred nd Rudolf Radler (Hg.) (1974): Hauptwerke der deutschen Literatur. Mûnchen.

Kôhler, Lotte (1965): Hermann Hesse. In: Benno V. Wiese: Deutsche Dichter der Moderne. Berlin .

Kônig, Hanno (1972): Heinrich Mann Dichter und Moralist . Tûbingen.

Kôpf, Gerhard (Hg.) (1981) : Rezeptionspragmatik.. Mûnchen .

Levy, Jiri (1969): Die Literarische Uebersetzung. Stuttgart .

Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Leibzig 1974 .

Lukacs, Georg (1948): Essays ûber den Realismus. Berlin; Ders. (1957): Thomas Mann. Berlin.

Mahfuz, Nagib (1978): Di Moschee in der Gasse. Deutsch V. Wiebke Walter. Leibzig. Ders. (1980) Der Dieb und die Hunde. Deutsch V. Doris Kilias. Berlin.

Mann, Heinrich (1976 a): Werkauswahl in 10 Bânden . Dûsseldorf. ; Ders. (1976 b): The blue Angel. Trans. by Howard Fertig. New York.

Mann, Thomas (1974) : Gesammelte Werke in 13 Bânden . Frankfurt/M.

Martini, Fritz (1984) : Deutsche Literaturgeschichte. . Stuttgart .

Mendelsohn, Peter de (1975): Der Zauberer. Frankfurt / M .

Michels, Volker (Hg.) (1977) : Materialien Zu Hesses . Glasperlenspiel . Frankfurt/M.

المراجع والمصادر باللغات الأجنبية :

Mûller, Friedrich Max (1873): Deutsche Liebe. Leibzig.

Papenfuss, Dietrich und Jûrgen Sôring (Hg) (1976): Rezeption der deutschen Gegenwartslietratur im Ausland. Stuttgart.

Hildebrand, B. (Hg.) (1978): Zur Struktur des Romans. Darmstadt.

Pfeifer, Martin (Hg.) (1977) : Hermann Hesses Weltweite Wirkung, 1. Bd; 2. Bd. (1979); Ders. (1980): Hesse Kommentar zu sâmtlichen Werken. Mûnchen.

Reiss, Katarina (1971) : Môglichkeiten und Grenzen der Uebersetzungs. - Kritik Mûnchen.

Rix, Walter (Hg.) (1980): Hermann Sudermanns Werk und Wirkung. Wûrzburg.

Rûdiger, Horst (1981): Europâische . Literatur - Weltliteratur. In: Komparatistik. Heidelberg.

Schmeling, Manfred (Hg.) (1981): Vergleichende Literaturwissenschaft. Wiesbaden.

Schregle, Goetz (1977): Deutsch-arabisches Wôrterbuch. Wiesbaden.

Schrôter,Klaus (1967):Heinrich Mann. Reinbekb. Hamburg.

Schûtz, Eberhard und Jochen Vogt (1977) : Einfûhrung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 1. Opladen.

Thomas - Mann 1875 — 1975: Vortrâge. Frankfurt/ M. 1977 .

Tibi, Bassam (1971) : Zum Nationalismus in der 3. Welt. . Frankfurt/M Ders. (1981): Die Krise des modernen Islams. Mûnchen.

Wagenbach, Klaus (1979): Franz Kafka. Reinbek .

المراجع والمصادر باللغات الأجنبية :

Wahrig, Gerhard (1980): Deutsches Wôrterbuch. Mûnchen.

Warning, Rainer (Hg.) (1975): Rezeptionsâsthetik. Mûnchen.

Weisstein, Ulrich (1962) : Heinrich Mann. Tûbingn.;

Ders. (1968): Einfûhrung in die vergleichende Literaturwissenschaft. Stuttgart .

Welzig, Werner (1970): Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert. Stuttgart .

Wilpert, Gero V. (1979): Sachwôrterbuch der Literatur. Stuttgart .

Wilss, Wolfgang (Hg.) (1981): Uebersetzungswissenschaft. Stuttgart .

Youssef, Magdi (1976): Brecht in Aegypten. Bochum .

Zeller, Bernhard (1978): Hermann Hesse. Reinbek .

Zima, Peter (1978): Dialektik zwischen Totalitât und Fragment. In: H. - J. Schmitt (Hg.): Der Streit um Georg Lukacs. Frankfurt/. M.

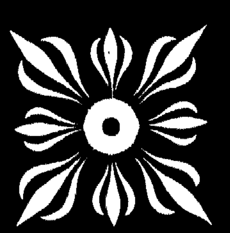
□ □ □

الفهرس

* * *

٢٠٠٠ ط١ /١/ ١٩٩٣





الطبع وفرز الألوان في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٣

سعر النسخة داخل القطر
٨٥ ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل
١٧٠ ل.س